«توظيف الموروث الشعبي في رواية (أولاد مزيونة) للروائي غريب عسقلاني»

د. عبد الرحيم حمدان*

* أستاذ مساعد في اللغة العربية/ كلية التربية/ فرع شمال غزة/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين.

ملخص:

يحاول هذا البحث أن يكشف علاقة الروائي «غريب عسقلاني» بالتراث، حيث تناول أهم المصادر التراثية التي استقى منها، وتعامل معها في روايته «أولاد مزيونة»، وهو الموروث الشعبي، وذلك من خلال الوقوف عند المحاور الآتية: الشخصيات، والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية، والتعبيرات والتقاليد الشعبية.

وقد انتهى هذا البحث إلى أن علاقة الروائي «غريب عسقلاني» بالتراث كانت علاقة وثيقة، فهو ينظر إلى هذا التراث بصفته مصدر إلهام وإيحاء مهم، لا غنى للروائي عنه، وأن هذه العلاقة لا تقوم على المحاكاة أو إعادة إنتاج التراث كما هو، بل تقوم على التفاعل العميق مع عناصره ومعطياته؛ بقصد تطويرها، واستغلال طاقاتها وإمكاناتها الفنية؛ للتعبير عن التجربة الروائية المعاصرة، وإيصال أبعادها النفسية والشعورية إلى المتلقي.

Abstract:

This research attempts to reveal the relationship between the novelist, Gharib Asgalani's work and heritage and the heritage sources on which he based his novel, "Mazyuneh's Sons" through discussing the following themes: the characters, popular- folk tales, expressions, and traditions.

The research ended up with the following conclusion: There was a close and sincere relationship between Asgalani and heritage. Asgalani looks to heritage as an important source of inspiration and it is an indispensable feature for his work. This relationship is not based on simulation or reproduction of heritage as it is; it is based on deep interaction with its elements for the purpose of developing and exploiting its artistic features in the contemporary novel and delivering its psychological and emotional dimensions to recipients.

مقدمة:

يعد التراث بمصادره المتنوعة معيناً لا ينضب، وموردا دائم التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير؛ لما يحويه من فكر إنساني، وقيم فنية خالدة، ومبادئ إنسانية حية؛ ذلك أن «عناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس، تحف بها هالة من القداسة والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي» (١).

تحتل عملية توظيف الموروث داخل السياقات الروائية أهمية بالغة؛ ذلك بسبب ارتباطها بالمتلقي، إذ إن مقدار تفاعل المتلقي مع الرواية يكمن في مقدار توظيف الروائي للموروث، وبما أن الموروث مادة جاهزة للإفادة، فقد استطاع عدد غير قليل من الروائيين المبدعين توظيف الموروث العربي، بكل أنواعه داخل منظومة نصهم الإبداعي.

ولا شك في أن استيعاب الروائيين العرب للتراث بأشكاله المتنوعة وتوظيفه في النص الروائي قد أصبح ظاهرة شائعة وسمة بارزة من سمات الرواية العربية الحديثة، بحيث أصبح يشكل نظاماً خاصاً في بنية الخطاب الروائي المعاصر، إذ إن اتكاء الروائي على موروثه وارتباطه به يكسب عمله أصالة وتفرداً، وأصالة الروائي وتفرده يزيدان بمقدار غنى التراث الذي يعتمد عليه ويربط أسبابه به.

إن تعامل الروائي مع التراث لا يعني نقله كما هو، أو إعادة صياغته أو تقليده؛ لأن مثل هذا العمل لا قيمة له، إنه يذكّر فقط بالماضي، ولا يقدم أي حلول للمشكلات المعاصرة. وإنما التعامل الحقيقي مع التراث يتمثل في استخدام معطياته وعناصره «استخداماً فنيا إيحائياً وتوظيفها رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الروائية، بحيث يسقط علي معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة» (٢).

وفي إطار هذا التعامل الإيجابي مع التراث، تأتي هذه الدراسة التي تتوقف عند تجربة أحد الروائيين المعاصرين الذين كانوا على صلة وثيقة بتراثهم، فأفادوا منه كثيراً في إغناء تجربتهم الروائية، سواء على المستوى الفكري أم المستوى الفني، وهو الروائي غريب عقسلاني (٣).

إن الدارس لروايات غريب عقسلاني يلحظ أن مصادر التراث التي استرفدها قد تنوعت وتعددت ما بين: مصادر دينية، ومصادر تاريخية، ومصادر أدبية، ومصادر شعبية، وقد

كان لهذه المصادر أثر كبير في تعميق تجربته الروائية، وإرهاف أدواته التعبيرية، ولعل استرفاده الموروث الشعبي بخاصة، واستخدامه له قد برز واضحاً في صور تعامله مع التراث، حيث تتجلى طبيعة ارتباط الروائي بالماضي، ومدى تفاعله معه، وقدرته على توظيفه وتطويره، والإضافة إليه.

بيد أن المتأمل في روايات غريب عقسلاني يجد أن خيط التراث الشعبي خيط بارز في نسيج النص الشعبي الروائي عنده، وأنه مكون أصيل من مكوناته؛ فالموروث الشعبي يعد من أكثر المصادر التراثية صلة والتصاقاً بنفسية الروائي ووجدانه، حيث وفر له غير قليل من الوسائل والأدوات الفنية الغنية بالطاقات الإيحائية، وكان أكبر عون له على الإبانة عن مواقفه وعواطفه. حيث لا تكاد تخلو رواية له من إحالة إليه، سواء على مستوى الصياغة والتشكيل أم على مستوى الدلالة والرؤية.

ونعني بالتراث الشعبي هنا جملة العادات والمعتقدات والحكايا الخرافية والأهازيج والزغاريد والأعراس التي تحمل نفحة شعبية، وترتبط بخصوصية المجتمع الفلسطيني، وطبقاته وتاريخه وأرضه. أي بزمانه ومكانه المفقودين [٤].

يلمس المتتبع لروايات «غريب عسقلاني» حرص الروائي على التراث الشعبي الفلسطيني، والعمل على إحيائه، وتأكيد وجوده، بوصفه يمثّل أحد الركائز الأساسية في ربط الفلسطيني بهويته، وبماضيه، وأرضه، انطلاقاً من إيمانه بأن «كل إحياء وإثراء ونشر وتعميق وتحليل للتراث الشعبي الفلسطيني، بكافة أشكاله وألوانه، هو دعم للثورة وتكريس لها. كما أنه إضاءة للمنافي الفلسطينية، ولحمة لها» [٥].

«يبدو أن الروائي كان مولعاً بالتراث الشعبي قديمه وحديثه إذ قرأ الموروث الشعبي واستوعبه حفظا ومحاكاة، وطفت ثقافته الشعبية على سطح نصوصه الروائية، فقد تشرب الثقافة الشعبية في مختلف مراحل تكوينه الأدبي، فالموروث الثقافي للأدب العربي يتسرب إلى الأديب من حيث لا يدرى عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية، ليتجلى فيما بعد في إنشائه الفردي في نصه الذي ينشئه هذا النص الذي هو في نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة في نفسه» [٦].

وقد تطلب تتبع أنواع الموروث الشعبي وأشكال توظيف عناصره ومعطياته، وما تنطوي عليه من مضامين، أن يتناول هذا البحث بالدرس والتحليل توظيف النصوص الشعبية من: أمثال وحكم، والشخصيات الشعبية، والمعجم الروائي، كما تطلب التنبيه إلى تداخل وتشابك عناصر الموروث الشعبي ببعض المصادر التراثية الأخرى: كالمصادر التاريخية والدينية الشعبية، حتى ليصعب التمييز أحيانا بين عنصر وآخر. وسيقف الباحث عند أبرز

تلك الأشكال وهي: الشخصية، والسيرة الشعبية، والحكاية، والأمثال، الألفاظ، والتعبيرات الشعبية والعادات والتقاليد.

تزخر رواية «أولاد مزيونة» بالمتناصات التراثية الشعبية التي تعكس ثقافة متنوعة مختزنة في اللاشعور الفردي لدى الكاتب، إضافة إلى التراث الشعبي المختزن في اللاشعور الجمعي الذي يمثل الكتب جزءاً منه، لذا يجد القارئ أن الرواية تحفل بعدد من الإشارات إلى بعض العادات الشعبية والمعتقدات والمعارف الشعبية والحكايا الخرافية، ومراسيم العرس الفلسطيني، والسيرة الشعبية ساقها الكاتب بأسلوب عاطفي حزين، من خلال بعض شخصياته الشعبية.

تعالج الرواية في مجملها غربة الفلسطيني، وبحثه الدائم عن الحياة، وليس الموت، وذلك من خلال نسيج سردي يطمح لتكريس معمار روائي خاص يقوم على تقنيات القص الحديث.

يمتد الفضاء الزماني للرواية زهاء قرن من الزمان، يبدأ من أواخر الحكم التركي لفلسطين، وانتهاء بدخول السلطة الوطنية إلى أرض الوطن سنة ١٩٩٤ م، وقد اختيرت هذه الحقبة رغبة من الروائي في تسليط الضوء على هذه الحقبة الزمنية تقريباً، وهي حقبة تعد من أشد الفترات تعقيداً في حياة الفلسطينيين (٧)

وأما الفضاء الجغرافي للرواية، فقد وقع معظمه في أرض فلسطين، مدنها وقراها وباديتها وجبالها وبحرها، وإن تجاوزها إلى بعض المناطق المحيطة بفلسطين مثل: سوريا ولبنان وقبرص.

وإذا كانت «أولاد مزيونة» قد اعتمدت في بنائها على تقنية التبويب والعنونة الداخلية، إذ يتشكل المعمار الروائي من عدد من الفصول التي تحمل عناوين مستقلة، فإنها لم تعدم الرابط السري الذي يربط بينها، ذلك أن اللوحات– أي المشاهد الجزئية– تتضافر فيما بينها وتتشابك؛ لتشكل في النهاية اللوحة الكلية في الرواية، وصولاً إلى الرؤية الكلية التي تصل ذروتها حين يقتنع «أولاد مزيونة» بأن جذورهم متأصلة في هذه الأرض، وأن ما يتعرض له شعبهم من نكبات ومصائب لن يدوم، وأن منطق الحياة يؤكد استمرار النضال والمقاومة؛ لنيل الحرية والاستقلال على يد «أولاد مزيونة» شباب المستقبل.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن يسلك الباحث منهجاً استقرائياً تحليلياً يسعى إلى الوقوف عند رصد المعطيات التراثية الشعبية التي استعان بها الكاتب الروائي في التعبير عن رؤيته الإنسانية وتجربته الذاتية فحسب؛ إلى جانب الكشف عن كيفية توظيفه للمعطى التراثي الشعبي في خطابه الروائي، هل كان هذا التوظيف لصالح الإبداع الروائي لديه

من حيث بناء الشخصية أو تطور الحدث أو السرد أو خدمة المعنى الكلى للرواية أم أن هذا التوظيف وقع تحت غواية التراث بوصفة مخزوناً ثقافياً كامناً لديه فى اللاوعي، استفزته الكتابة الروائية، فأخرجه دون وعي؟ هذا ما ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنه.

ستتناول الدراسة محاور الموروث الشعبي، وأثرها في البناء الفني لرواية «أولاد مزيونة» على النحو الآتي:

أولاً- الشخصية والموروث الشعبي:

للشخصية في الرواية أهمية كبرى بين سائر مكوناتها الأخرى، وقد أعلى بعض النقاد من شأن الشخصية الروائية إلى حد عُدَّ فيه خلق الشخصيات هو أساس الرواية الجيدة، ذلك بأن الشخصية تؤدي الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب الرواية (٨).

تضمنت الرواية عدداًمن الشخصيات الروائية التي استمدت مادتها الأصلية «الهيولي» من واقع الشعب الفلسطيني، وقد خلع عليها الكاتب هالة من الملامح والسمات ذات الطابع الشعبي الموروث.

تعددت شخصيات الرواية وتنوعت، وجاءت لتمثل شرائح متنوعة من المجتمع الفلسطيني، من بدو وقرويين وسكان المدن، وهم يبدون في الرواية عشاقاً ينشدون الحياة، ويحترفون الحب إلى درجة العشق، ويواجهون تقلبات الحياة دائماً، يموتون ويُبعثون في أجسام جديدة... ينتشرون في فيافي الأرض (٩).

إلى جانب أنها ضمت أصنافاً عدة من الشخصيات الروائية: ما بين شخصيات محورية وأخرى ثانوية، وبين شخصيات ذكورية وشخصيات أنثوية، وستتناول الدراسة الشخصيات التي كان لها حضور لافت، ودور مهم في بنية الرواية، ومجريات أحداثها، والتي اصطبغت في بنائها وقسماتها بطابع شعبي واضح مثل شخصية كل من مزيونة، ومطلق، وطه. وسأتناول هذه الشخصيات الثلاث؛ لتجلي الطابع الشعبي في تكوينها أكثر من غيرها.

أ- شخصية مزيونة:

وهي أبرز شخصيات الرواية، فـ «مزيونة» هي ابنة جبل الخليل، وقد جاء عنوان الرواية يحمل اسمها، والاسم هنا يحمل دلالات ثرة ممتدة في الزمان والمكان، ولم يأت اختيار الاسم صدفة، وإنما جاء عن عمد وقصد، وقد خضع للتأمّل والتفكير والتدقيق، فهو دال يحتوي معاني الحسن والجمال، وقد تردد هذا المعنى في غير مكان في الرواية.

ويعوّل بعض الروائيين على الاسم في إبراز الشخصية، وتحميلها من المعاني والدلالات ما يريدون التعبير عنه في ثنايا الرواية، كما هو الحال عند «غريب عسقلاني» في هذه الرواية، إذ ثمة علاقة وثيقة– في كثير من الأحيان– بين الاسم والشخصية، لأن دلالة الاسم غالباً ما تحدد طباع الشخصية وصفاتها، أو مستواها الاجتماعي، أو ما يمكن أن تقوم به في سياق الحدث الروائي (١٠) ، فقد جاء على لسان أم إبراهيم: «مزيونة في الاسم، وفي الكسم مزيونة» (أولاد مزيونة، ص٣٨) .

لجأ الروائي إلى تسمية بعض شخصياته بأسماء رمزية دالة، ومنتقاة بدقة؛ لتفصح عما يريد أن يقوله من خلالها، وتتكشّف دلالاتها في سياق الرواية وأحداثها (١١) ، ومن هنا يحتمل أن يكون الكاتب قد وصل بهذا الاسم إلى حدود الرمز، فدال «مزيونة» يشي بأن المراد به فلسطين نفسها، فلسطين الإنسان والأرض، والتاريخ والمكان، وأولاد مزيونة: هم أبناء فلسطين، وهكذا يندمج الخاص بالعام، فتصبح «مزيونة» أمّاً لكل عشّاق فلسطين، بل تصبح «فلسطين» ذاتها.

حاول الكاتب أن يرسم ملامح هذه الشخصية وسماتها رابطاً بين عادات المجتمع الفلسطيني وتقاليده من جهة، وبين ما تحمله هذه الشخصية من قيم العزة والكرامة والتمرد والحفاظ على العرض والشرف من جهة أخرى، يقول الراوي:

.. «ما زال الناس في الجبل يتناقلون سيرة مليحة موصوفة عاشت في زمن الأتراك وحيدة لأبوين عاشقين، طُلبت غرة (١٢) لرجل هفية (١٣) من عصبة بطاشين (١٤) أرذال، سقط لهم قتيل في «طوشة» (١٥) مع أهل المليحة.

وفي الحكاية تزينت المليحة زينة أميرة، وارتدت أجمل ما لديها من ثياب، ودخلت على أبيها:

– كيف تراني يا أبي؟!

كست الفجيعة بدن الرجل وارتجف ولم يحرك ساكنا..

واصلت المليحة:

– يأخذوني مفشة غَل ومنقع سم وآتيهم بولد من ظهر هفية؟!

صرخ الرجل صرخة المبهوظ (١٦) وهبط ولم يقم، فهجّت المليحة، واستجارت بساري ليل تصادف مروره

في الوادي.. وقيل إن أهلها تفرقوا في شعاب الأرض خوفا من البطش، وخزيا من معيار العروس الهاربة. (أولاد مزيونة، ص٣٥) .

تجلت في هذا المقطع سمات شخصية مزيونة وملامحها، فهي فتاة فاتنة عزيزة، رفضت أن تؤخذ «غرة» لرجل «هفية»، وآثرت أن تتمرد على تقاليد القبيلة، وواقعها المهين، وجدت ضالتها في «مطلق» الشاب المتمرد الثائر على هذا الواقع المزري، وقبلت به زوجاً على سنة **الله** ورسوله، ولم يلبث «مطلق» أن عاد بها إلى أهله، إنها غريبة مقطوعة أحاطت بحياتها الأسرار والحكايات الممزوجة بأقاويل الناس وشطحات خيالهم.

حاول الكاتب أن يستثمر أسلوب «تعدد الروايات» حول الحدث الواحد واختلافها في تناوله لهذه الحكاية الشعبية؛ لتعميق وظيفتها ودلالاتها، وإبراز وجهات النظر المختلفة في تناول الحدث، بحيث تُروى أحداث هذه الحكاية من أكثر من جهة، فهو يصف الحدث الواحد بأكثر من صورة، فتتعدد وجهات نظر مختلفة، يقول الراوي:

«قيل إنها أرملة صديقه في الجهادية، أوصاه بها قبل أن يموت، وأنه عندما وقف ببابها سدت عليه الطريق وسألت:

– متى دفنتَ صاحبكَ؟

– قبل ثلاثة أشهر وعشرة أيام.

– صدقتَ.

وأفسحت له الطريق، وأكرمت وفادته، وحدثته بما كان بينه وبين صديقه الراحل، وكأنها كانت ثالثهما،

فاقترب من اللوثة، قالت:

أتاني قبل شهر وليلة ودعني، وطلب مني أن أفك الحداد بعد انتهاء العدة وأن أتطيب بمسكه، وأتهيأ لمن يحمل الخبر (أولاد مزيونة، ٣٨، ٣٩) .

وفي مكان آخر يقول الراوي:

وقيل إنه وصل في تجواله جبل الدروز، وتتبع جدولاً يخرج من عين تصب في جابية، وكان الوقت فجرا، فإذا بامرأة تخرج عليه من الجابية عارية كما خلقها ربها، لم تخفِ عورتها، ولم يركبها ذعر أو خجل، وأنها اتجهت إليه وألقمته ثديها وهمست في أذنه:

– كيف رأيت طعمي؟

فخيل إليه أنه رد عليها وهو على يقين أن لسانه لم ينطق بحرف:

– من أنتِ! ؟

وقيل إن أَمها كانت تتبعها منذ تلبستها عاهة السير ليلاً وهي نائمة، ورأت ما كان بينهما، فجذبتها من شعرها وعادت بأبيها وإخوانها العشرة، فخيروه بين الموت ذبحاً

وبين الهروب بها عندما يجن الليل، وأن لا يظهران في الجبل بعد ذلك، ففعل وعقد عليها على دين الإسلام في حيفا، ولم تعد للسير نائمة بعد ذلك.

وقيل.. وقيل، ومطلق لا يعلق، ومزيونة تعلق الابتسامة على شفتيها إذا سألتها إحداهن وتهمس:

– كلنا أولاد حوا وآدم. (أولاد مزيونة، ص ٤٠، ٤١) .

رصد الكاتب الأحداث التي مرت بالشخصية، وأبرز مدى انعكاسها في حياتها حيث أنجبت من مطلق طفلين: ولداً (حسن) ، وبنتاً (زانة) وقد حملا اسم العائلة.

وقد أفاد الروائي من أسلوب القص في الحكايات ومفتتح هذه الحكايات مثل عبارة الحكي: «قيل» وهي شكل من أشكال السرد التراثية التي ترددت في كثير من النصوص السردية التقليدية، إلى جانب كونها أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، وتمنح الإبداع شيئا من الواقعية والصدق، إنه يحكي للمتلقين ما وقع للشخصية في زمن الماضي.

أضاء الكاتب جوانب شخصية مزيونة، فغدت تمتلك طاقات إيحائية ودلالات ثرة جعلتها تلامس تخوم الرمز؛ ذلك أن حياة اللجوء والتشرد التي عاشها الشعب الفلسطيني في الداخل والخارج والمعاملة غير الطيبة التي لقيها اللاجئون في غربتهم تماثل ما لقيته» مزيونة» وأولادها من ذل وهوان وعبودية في ظل استجارتها في بلاد الغربة، ولا شك في أن هذا الرمز أثرى الدلالة وعمقها، وجعلها تحمل دلالات بالغة الثراء والغنى.

حاول الكاتب في رسم ملامح شخصية «مزيونة» التركيز على البعدين الخارجي والداخلي للشخصية، وبيان علاقة التداخل والتأثير بينهما، فهي تتمتع بجمال فاتن، كأنها جنية، صبوح على حد قول عمتها أم إبراهيم: «تقول للقمر قم لأقعد مطرحك. مزيونة بالاسم والكسم، وهذا يكفي» (أولاد مزيونة، ص٦٦) ، وفي موضع آخر يصف الراوي مزيونة بقوله: «فاجأت مزيونة الجميع بزينتها وكحل عينيها وضفائرها المحلولة وقد شكّت فيها نوار الفل والياسمين.. تثير عبقا حول حورية تحزمت بزنار من خرز، شد وسطها على ثوب الجنة والنار، الذي لم تلبسه منذ رحيل مطلق» (أولاد مزيونة، ص٨٨، ٨٩) .

أما عن الأبعاد النفسية لشخصية مزيونة، فهي أنموذج للتحلي بالقيم الخلقية الأصيلة في المعاملة مع الآخرين، والتمتع بمكارم الأخلاق والتأدب معهم، يقول الراوي: «عُرف عن مزيونة قصر اللسان، وعدم النتش في سيرة الناس، حديثها حلو مع الأهل والجيران، معدلة ومرتبة، وبيتها نظيف، تتفانى في خدمة حماها وحماتها، تتزين وتتحفف وتنشر شعرها الخيلي في شمس الضحى، لا تهبط البسمة عن شفتيها، تعد أطعمة لا تعرفها نساء الحارة» (أولاد مزيونة، ص٦٧) .

عول الكاتب في هذا المشهد على تقنية الوصف في تصوير ملامح هذه المرأة، إذ يصف المعالم الخارجية للشخصية بدقّة وواقعية، لقد حددّ الوصف ملامح شخصية «مزيونة» من غير السقوط في آفة الجمود، وذلك عندما جعلها تنبض قوّة وحياة وحيوية. إذ جاءت سماتها وملامحها الخارجية تنم عن جوهرها، وهي ملامح يغلب عليها الطابع الشعبي الذي تتسم به نساء الريف والبدو، وقد أدت تلك الأوصاف وظيفتها المحدّدة، فزادت الشخصية وضوحاً وتحديداً، وأفصحت عن عالمها الداخلي.

وفي جانب آخر من ملامح شخصية «مزيونة» الشعبية أبرز الكاتب صورة المرأة الريفية البسيطة التي تدرك بحسّها العفوي ضرورة مساعدة زوجها في اجتياز مصاعب الحياة، والتغلب على متاعبها، فـ «مزيونة» كما يقول الراوي:

ومزيونة «لا تعلق على ما يشاع، وتضع حداً للألسن بكرم ضيافتها، فتقدم العوامة والمهلبية والمكسرات التي يجلبها زوجها من سفراته، وتقضي الوقت في أثناء غياب زوجها في العمل الذي يعود بالنفع المادي للأسرة، فهي تعمل في شغل الطواقي، وتطريز المناديل، وكسوات الوسائد والمخدات، يبيعها «مطلق» ويعود بثمنها خواتم وأساور وحاجات زينة، وفي حضور زوجها لا تغادر حجرتها، تطلق البخور مع رائحة قنديل الزيت ليل نهار» (أولاد مزيونة، ص٦٨)

هكذا قدّم غريب عسقلاني صورة واقعيّة نابضة بالحياة، للمرأة القروية الكادحة، إن دقة وصف شخصية «مزيونة» توحي بأن ثمة تجربة حقيقية وواقعاً ملموساً خبره الكاتب وعايشه، يوحي بالصدق والواقعية التي تجعل منها شخصية مقنعة وقريبة إلى ذهن المتلقي، وفي مكنة القارئ أن يربط بين جمال مزيونة وفتنتها وأخلاقها وبين فلسطين: أبناء وأرضا وشعبا. إنها تحمل الأمل في بقاء هذا الشعب حياً يتولد ويتوالد معه حسب حب الأرض والتعلق بها، والتشبث بمعالمها.

ويطلع الكاتبُ المتلقي على صورة أخرى «لمزيونة»، إنها الزوجة المثالية التي اضطرتها الظروف الصعبة، بعد زواجها «زهدي» من مطلق للعمل من أجل إعالة أسرتها، وعلى الرغم من تعرّضها للسان سلفتها «زهدية» التي روجت حول سيرتها الأقوال والشائعات، وحاكت القصص التي تطعن بأصلها، وأثارت حولها الظنون، بدافع الغيرة، فإنها ترفعت عن الرد عليها، تجنباً للمشكلات وعملت بطيب أصلها واتصفت بالكرم وحسن الضيافة.

ومن سمات شخصية «مزيونة» الشعبية التي حاول الكاتب أن يبرزها: العفة والطهارة ونقاء السيرة والتمسك بالعرض والشرف، لها ولنسلها، فقد حاولت أن تحافظ على شرف ابنتها زانة وعرضها بعد أن كبرت وتدورت، وأخذت الحسن والجمال عن أمها، يقول الراوي:

«رُويَ أن مزيونة حلقت شعر ابنتها عندما طق بزها، ودهنت رأسها بالقار، وحبستها في البايكة أسبوعاً، وخرجت بها على الناس، وقد لفت رأسها بعصابة سوداء، وأشاعت في القرية أنها مسكونة، وأن قتيلا خرج عليها في العتمة، وعندما سألها سليمان (الراعي) عن الأمر طفحت دموعها: نحن غرباء ومقطوعون، وظهر أخيها لا يحمل عارها، والبنت مليحة ومطموع فيها» (أولاد مزيونة، ص٤٣) .

إن امرأة تتحلى بمثل هذه القيم النبيلة والمحافظة على شرف البنت وصيانة العرض، لهي امرأة أصيلة كريمة، تستحق أن تكون أنموذجاً للنساء في بيئتها القروية البدوية، وغيرها من البيئات، وبذلك نجح الكاتب في إخراج صورتها من الخاص إلى العام، ومن الذاتي إلى الجمعي.

ب- شخصية مطلق:

تعد الشخصية المحورية الثانية في الرواية، وهي شخصية واقعية متخيلة حرص الكاتب أن يخلع عليها سمات شعبية، وقد حامت حول هذه الشخصية أيضا الحكايات الشعبية، فشخصية «مطلق» تمثل الشاب الثائر المتمرد، الذي رفض أن يمتهن مهنة «النول» مهنة آبائه وأجداده، وأخذ في التطواف والسفر والتجواب، ينتقل من غربة إلى غربة، يقوم بسرحات غريبة، وهو إنسان عاشق، هواوي، [١٧] صاحب مواويل وأغان شعبية. وقد تنقل داخل الوطن وخارجه، فوصل إلى بلاد الشام، وجبل لبنان، وجبل الدروز، وقبرص، وبيروت، وكان يتزوج في تلك الأماكن، لكنه لا يستقر له الحال فيها طويلاً، يقول الراوي: « إن «مطلق» قاطع النول، رغم أنه شَغيّل ماهر، وتمنطق شبريته [١٨] ، وامتطى ظهر دابته سريحاً في بلاد الله الواسعة، فوصل الشام، وباع واشترى في جبل لبنان، وعشق مسيحية أدخلها أهلها الدير قبل أن تهرب معه، وهرب عارياً من حضن امرأة جفت زوجها في جبل الدروز، وركب بحر بيروت إلى قبرص، وتزوج قبرصية، أنجب منها ولداً وبنتاً، وقيل إنه مهما غاب يعود، ومهما ابتعد يقترب» (أولاد مزيونة، ص٦٤، ٦٥) .

وظف الكاتب في هذا المقطع تقنية السرد داخل نسيج الرواية، الأمر الذي مكنه من رسم ملامح شخصية «مطلق» وسماتها بطريقة أثارت المتلقي وجعلته يتلهف على متابعة الأحداث التي مرت بتلك الشخصية. وقد جاء هذا السرد في جمل قصيرة رشيقة، تخلو من التأنق، تتوالى في إيقاع سريع يؤكد المعنى، ويتجه نحو المتلقي بلا وسيط، صيغت في شكل مكثف، الأمر الذي دفعه إلى الاستغناء عن كثير من التفاصيل والجزيئات.

فشخصية «مطلق» هنا تعاني إحساساً عارماً بالضياع والغربة، ولا شك في أنّ تعبير الكاتب بشكل مباشر عن هذه الأحاسيس، يعمقها لدى القارئ، وينقلها إليه

بقلقها وتوتّرها. ولو اعتمد الكاتب طريقة السرد الموضوعي، والخطاب غير المباشر، الذي يوجّهه الراوي العالم، لما استطاع بناء تلك الصلة المباشرة بين الشخصية والقارئ، ولما تمكّن من المحافظة على دفق المشاعر، وزخمها وحرارتها وعمقها، كما تعيشها الشخصية، وتحسّ بها.

يمكن لقارئ رواية أولاد مزيونة أن يكتشف أن الكاتب حين أراد أن يقدم شخصية «مطلق»، فإنه أضفى عليها بعض الملامح الأسطورية، إنها تعكس صورة ذلك البطل الذي يعشق المغامرة والسفرات و «السرحات»، وينتقل من مكان إلى مكان، ومن مغامرة إلى مغامرة، ويتعرض في أثناء سرحاته الغريبة إلى شتى أنواع المصاعب والعقبات، لكنه في كل مرة يعود منتصراً، ويعود بالغنائم، كما عاد بـ «مزيونة» زوجه، مستغلاً في ذلك الملامح الأسطورية لشخصية «السندباد» بوصفه مغامراً جاب الأمصار والبلدان، وتعرض للمخاطر والصعاب في سبيل الحصول على ما يريد، إنه يمثل شخصية المغامر الجواب [١٩]، وحاول أن يسقطها على شخصية «مطلق»، حيث جعله يقوم بكثير من المغامرات والرحلات، ويؤوب إلى بيته الذي يتركه كل مرة بالغنيمة.

يدل الاقتباس السابق على قدرة الكاتب على استيعاب أبعاد شخصية «السندباد» وتمثلها جيداً، وتوظيفها توظيفاً واعياً، عبر تجديد قراءتها، وتحويلها من نص مقروء ضمن نوعه الخيالي إلى نص مقروء ضمن نوع آخر يهتم بالواقع، أي نقل الموروث الشعبي من نص خيالي إلى نص «واقعي». وهو بذلك يكون قد وفق في التعبير عن رؤيته الإنسانية المعاصرة تعبيراً فنياً موحياً، إلى جانب محاولته التعميق من أبعاد شخصية «مطلق» الروائية، ومنحها بعداً إنسانياً عاماً.

وفي مكنة الباحث أن يذهب إلى القول بأن الروائي غريب عسقلاني استطاع بتوظيفه هذه الأسطورة أن يضيف شيئاً جديداً في تقنيات عمله الروائي بتوظيفه لمفردات هذا التراث، ذلك أنه أحسن اختيار أسطورة السندباد التي تتناسب مع مواقف شخصية مطلق، فالمتلقي لا يحس بغربتها في النص، وإنما غدت جزءاً لا يتجزأ من خطابه الروائي.

إن تحديد معالم هذه الشخصية بتلك الصفات جعلها تحمل طاقات إبداعية ثرة، اقتربت بها من تخوم الرمز وحدوده، إن صورة «مطلق» هذه تعد رمزاً للإنسان الفلسطيني الذي كُتب عليه الغربة والنفي واللجوء والتشرد في شتى أنحاء الأرض، إنه لا يهدأ له حال، ولا يستقر في مكان، ولا يستطيع أن يكّون لنفسه أسرة يعيش في ظلها حياة هادئة، ومع ذلك فإن الراوي يحاول أن يغرس الأمل والثقة في نفوس الفلسطينيين، إذ يوحي بأن الفلسطيني مهما طالت غربته عن الوطن، فلا بدَّ أن يعود إليه يوماً، وأنه كلما بعد وتغرب، فإنه يقترب

من وطنه. وهذا المعنى الكامن في ثنايا الرواية يغرس الأمل في النفوس، ويطرد اليأس والقنوط منها.

وقد حيكت حول زواج «مطلق» من «مزيونة» حكايات وتأويلات تقترب من الحكايات الشعبية الخرافية إذ: «قيل إنه غاب في سرحة طالت حولين كاملين، وأن أمه رأته في المنام مسحوراً، خاتماً في إصبع جنية، غطست به إلى الأرض السابعة، وتزوجته في مملكة أبيها ملك الجان، وما زالت ترفض إطلاق سراحه، وفك أسره، فيما رآه أبوه مضبوعاً يجري وراء الضبع إلى واد عميق، افترسه ولم يبق منه غير عظامه وشبريته، ولكنه رجع وفي ذيله مزيونة» (أولاد مزيونة، ص٦٦) .

حاول الكاتب الروائي توظيف تقنية الحُلم؛ ليجسد حالة القلق والخوف والاضطراب النفسي التي عاناها والدا «مطلق»، المتولدة من محاولتهما التعرف إلى أخبار ابنهما، وهو في غربته، فكان أقصى أمنياتهما أن يعود إليهما سالماً، فالحلم بوصفه نصاً داخل النص الروائي، » يغذي التخيل بمرجعيات أخرى، ويوجه الأفعال والسلوك، كما أن النص الحلمي يؤدي وظيفة تأويلية لأحداث الرواية، ويعيد قراءة الأحداث ويجسر الثغرات، ويصير الحلم أيضاً وسيلة لإصلاح كل الأخطاء، وباباً للتوبة وتدارك ما لم يتم الانتباه إليه في الواقع» [٢٠] .

أدت تقنية الحُلم أيضاً وظيفة استباقية، وفيها يقوم الراوي بالإعلان عن أحداث ستقع، مستنداً إلى الأحلام والرؤى التي تؤدي دوراً كبيراً في تحقيق الاستباقات. ولتضيف أبعاداً أخرى توضّح صورة «مطلق»، وتضيء جانباً آخر من جوانب شخصيته الشعبية.

المتأمل في ملامح شخصية مطلق يجدها تتسم بطابع إنساني شعبي، فهو شاب بهي الطلعة، طيب القلب، يميل إلى المرح، ويعشق الغناء والرقص، إنه عندما «يطلق المواويل يصير وجهه بلون حبة البندورة، وكأن جنية ترقص على لسانه في عالم آخر.. وعندما يصحو تكون أغانيه على ألسنة الصبايا، ودلعوناته تعمر الأفراح، تداري النساء إعجابهن به، ويتحرشن به، فيجبر خاطر الواحدة منهن بموال يفوع في بدنها، ويجلب لها القيل والقال عما جرى بينها وبين المسكون مطلق» (أولاد مزيونة، ص٦٥)

خلع الكاتب على هذه الشخصية سمات المغني الشعبي الذي يتمتع بمنزلة شعبية بين الناس. بيد أنه لم يحاول أن يأتي بمثال واحد على تلك المواويل التي كان يتغنى بها هذا المغني الشعبي؛ وكان أمام الروائي فرصة مواتية لإيراد نماذج من تلك المواويل الشعبية التي لها وقع كبير في نفوس المتلقين، ذلك أن استحضار المواويل الشعبية في نسيج النص الروائي يعمل على إيجاز مضمون الرواية وروحها، ويكثف الحالة الوجدانية

والعاطفية فيها، ويضيء معالم الشخصيات، ويبرز مواقفها، ويمنحها قدراً إضافياً من الجاذبية، فضلاً عن كونها تعمق الموقف الذي ترد فيه، وتمنحه طابعاً شعبياً ذا غنى وثراء، وتضفي على المشهد صبغة غنائية واضحة إذا ما وردت منسجمة متماهية مع النسيج العام للموقف الروائي.

ج- شخصية طه:

تتبدى في شخصية «طه» جوانب عديدة من شرائح المجتمع وطبقاته، إنه يعكس صورة العشق والهيام والحب والغرام والتعلق بالمحبوبة، ويصور الغربة والقلق والإصرار على مواصلة الحياة مهما اشتدت الآلام والأحزان.

«فطه» شاب ذو جمال وفتنه، يعشق حبيبته نرجس «النورية»، وهي فتاة «نوريه» تتمتع بالحسن والجمال، ترك من أجلها الأهل والأحباب، وجاب معها الموالد والأفراح، تسحره مفاتن جسدها، وجمال الروح فيها، تقوده المسافات خلفها الى القدس بحاراتها وأسواقها، وأماكن العبادة فيها، وكان لاضطراب الأحوال السياسية في المدينة أثر كبير في كساد عملهما، فلجآ إلى بيت تملكه عجوز «من النور» سعت إلى استغلال مفاتن «نرجس» دون إحساس بالعاشق الوله، فيقع الفراق بينهما؛ الأمر الذي دفع «طه» إلى اللجوء إلى أحضان منجد مغربي، فأتقن على يديه حرفة التنجيد، ومن ثمّ عاد إلى المجدل من جديد، يقول الراوي بادئاً بوصف الشكل الخارجي والملامح الظاهرة لملامح شخصية «طه»:

«طويل أبيض مثل ضابط تركي، بهي الطلة، عيناه مكحولتان كحلاً ربانياً، عُرف عند الرجال بالمكحل والمقدسي والمغربي والقوال والمركوب والممسوس، وعُرف عند النساء بصانع المواويل، يلعب الموال على لسانه، كأنه بعض ريقه، ينفلت منه في مواسم الحسين، ووادي النمل، وزفات العرسان، ويسكن الصدور، يصبح الموال حكاية..» (أولاد مزيونة، ص١٢)

المتأمل في وصف الراوي لشخصية (طه) ، يكتشف أنه خلع عليها ملامح بطل شعبي، صورة تعرفها العامة لهذا الإنسان، وقد وظف تقنية الوصف في انسياب وتلقائية، مع تعويله على التفاصيل والجزئيات في تلك الأوصاف، وتتابعها في لغة بسيطة حية، قادرة على تصوير ملامح الشخصية وإضاءة جوانبها.

ويبدو أن حرفة التنجيد قد لاقت في نفس «طه» هوى وتعلقاً شديدين؛ لأنها تتناسب وحالته النفسية المفعمة بالعشق والهيام، الأمر الذي جعله يبدع في هذه الحرفة ويبتكر، وهي حرفة شعبية، عُرف عن أصحابها الرقة والدقة، وجمال الصنعة، والرشاقة، ورهافة الحس، والإحساس بمواطن الجمال، فضلاً عن اتسامها بالخيال الشعبي الفسيح، ذلك أن أهم ما أخذ «طه» عن معلمه التحكم في نظم وتر التنجيد، والضرب على مواضع معينة.

وفي مشهد آخر من مشاهد الرواية يرسم الكاتب ملامح شخصية «طه» الشعبية، متكئاً فيها على إبراز المظهر الخارجي المتمثل في الملابس الشعبية، التي تعبر تعبيراً صادقاً عن البعد النفسي الداخلي، يقول الراوي واصفاً «طه» وهو في زفة العرس:

«أما طه فقد تميز عن الجميع بسروال يافاوي أسود، وقميص روزا أبيض، وتزنر بغبانية شامية [٢١] غرس فيها شبرية صغيرة للغندرة، وهدّل شليشه [٢٢] من تحت طاقية مطرزة، يرقص أمام العريس على إيقاعات خايلته وحركت فيه صبابته الأولى فحركت في أحباب العريس جنون الرقص والغناء، وصارت الزفة حديث البلد لعدة أيام، وتناثر ما أطلقه طه من مواويل ومراسيل غرام وشجن سكنت صدور الشباب والصبايا» (أولاد مزيونة ص ٩٠) .

قدم الروائي مشهداً تفصيلياً للملابس الشعبية التي كانت سائدة في زمن «طه»، معولاً في ذلك على تقنية الوصف التي تعد عاملاً مساعداً إلى جانب السرد في توصيل الخطاب الروائي، فالسرد يوهم القارئ بواقعية وصدق ما يقرأ [٢٣] .

أسهم الوصف في تقديم شخصية طه والكشف عن أبعادها النفسية والاجتماعية، فخلافاً لسائر الذين اشتركوا في الزفة، قدم السارد وصفاً خارجياً مباشراً للشخصية محملاً بالرموز والمعاني، فهو رجل «تزنر بغبانية شامية، غرس فيها شبرية صغيرة للغندرة، وهدّل شليشه من تحت طاقية مطرزة» وهذه صفات توحي بمعان تفسر اهتمام ذلك الرجل بنفسه، وحبه للظهور بمظهر الشاب الأنيق العاشق.

أما ميله إلى الرقص والغناء الذي له تأثير في نفوس الجميع، فإنه يرمز لما يمتلكه من مقدرة فنية، ومحبة الناس له، وتقديرهم لفنه. وأما حمله للشبرية الصغيرة، فترمز للشجاعة والقوة، كل هذه الصفات تمثل علامات أو نقاط إضاءة تكشف بصدق الكيان النفسي الداخلي للشخصية، إن ولع «طه» بزيه الشعبي وعنايته به يتناسبان وتركيبته النفسية التي تجنح للرقة والفن ولين الطباع، والإحساس بجماليات الأشياء، والميل للحب والعشق والغرام.

إن اللوحة التي رسمها الكاتب لأبعاد شخصية «طه» لوحة نابضة بالحيوية والحركة، تتعاضد فيها الألوان المتعددة المتداخلة في علاقة تجاور ما بين اللونين: الأبيض والأسود، اللذين أديَّا دوراً مهماً في إثارة المتعة الحسية، وخلق جو من البهجة والفرح، إلى جانب الحركات التي يقدمها الراقصون الشعبيون في نسق جماعي منتظم متتابع متناغم مع الأهازيج الشعبية والمواويل الغنائية التي يصدح بها المغني الشعبي «طه»، والتي تصدر عن الذاكرة الشعبية الجمعية، كما أن الغناء يعد ضرباً من الحديث الباطني الذي يكشف

عن الحالة النفسية للشخصية، إن مثل هذه اللوحة المتكاملة عمقت المعنى، وزادته ثراء، وكشفت عن الأبعاد الحقيقية لشخصية الشاب «طه» الذي يتدفق حيوية وحباً وعشقاً وفق ما هو سائد في الوجدان الشعبي العام.

يلمس المتلقي أن الكاتب لم يتمكن من استثمار حالة النشوة والفرح التي صورها في المشهد السابق، وذلك أنه لم يقدم نماذج من الأغاني الشعبية التي كان يرددها «طه» في مثل هذه المناسبات، واكتفى بالوصف الخارجي لأثر الغناء والرقص، ولم يتحف المتلقي ببعض تلك الأغاني، فحرم بذلك المتلقي من لذة الشعور بالانسجام النفسي والروحي مع لوعة الغناء الشجي، وعذوبته وحرارة أشواقه.

لا ريب في أن الملابس الشعبية تعد شكلاً من أشكال الموروث، وهي تعبر عن هوية جماعةٍ محليةٍ من الناس، وتعبر عن علاقات الفرد مع باقي أفراد الجماعة، ففي الأزياء والأغاني والمواويل والرقص مجال واسع لتحقيق أغراض وطنية نضالية، وخدمة ثقافةٍ نهبت، وأرض سرقت، وليظل الإنسان الفلسطيني الرازح تحت نير الاحتلال الصهيوني مشدوداً إلى أرضه، محافظاً على موروثه الشعبي الذي يمثل شخصيته وهويته، وربما كان ما سبق ذكره جزءاً من الوظيفة المضمونية التي كان الكاتب الروائي يطمح إلى توصيلها من خلال توظيفه الأزياء الشعبية والغناء والرقص الشعبي في نسيج بنائه الروائي.

عوّل الكاتب على الرؤى والأحلام؛ بوصفها وسيلة في تحديد مصير الشخصيات وعلاقاتها بالآخرين، فبعد أن تزوج «طه» من «زانة»، عادت «نرجس» النورية لتظهر في حياته من جديد، فغدا قلقاً مضطرباً في أمره، لم يجد أمامه من بد إلا أن يلجأ إلى طلب المشورة والنصح من معلمه «المغربي المُنَجّد»، لعله ينقذه مما يعانيه، يقول الراوي واصفاً «طه»: «تمدد على الحصير، فغفى، وما بين الغفوة والصحو جاءه صوت المغربي يركب الريح:

– لا تدخل الاختبار يا طه، الذي مضى لا يعود.

– لكنّ «نرجس» عادت يا معلمي؟

– بعد فوات الوقت والأوان، أنت حلّ منها.

– كيف؟!

– ردّ إليها وديعتها، ولا تغرز إبرة في فراشها، لا تترك عرقك لديها (أولاد مزيونة ١٣٢، ١٣٣).

المتأمل في هذا المشهد من الرواية، يكتشف أن الكاتب قد أفاد في تحديد موقفه من الصراع النفسي المحتدم بداخله من الحلم والرؤى، إلى جانب أن لغته السردية التي اتكأ فيها على الحوار الدرامي المتدفق والموحي بأجواء الموقف، قد أفادت من هذه الوسيلة؛ ليمنح البناء الروائي قوة وتشويقا.

اتخذ الكاتب الروائي من الحلم أداة فنية تمكن من خلالها الكشف عن شخصية «طه»، وإضاءة بعض جوانبها. فطه «شخصية مأزومة، إنها ليست شخصية عادية تعاني أزمة عارضة، وإنما هي شخصية تعاني قلقا وحيرة في الداخل، إنه لا يجد أمامه سوى الهروب إلى الحلم تلتجئ إليه روحه الموزعة بين العودة إلى ماضيه الذي كان ينشده مع «نرجس» النورية أم ينساها وبين البحث عن إلف جديد».

يتبين من المشهد السابق أن الروائي في توظيفه لتقنية الحلم لم يقم بإقحامها في النسيج البنائي للرواية إقحاماً، وإنما مهّد لها تمهيداً من خلال العادات والتقاليد الشعبية السائدة في المجتمع آنذاك.

د- شخصية الولي الصالح:

من الشخصيات الروائية ذات الطابع الشعبي الموروث، والتي ترددت في الرواية شخصيةُ الولي الصالح، التي كان لها حضور لافت في الرواية، إذ يلتقي القارئ عدداً من الأولياء الصالحين من مثل: الشيخ عوض، والشيخ البردويل، والشيخ المبروك أبو صبحة، وورد أيضاً ذكر لعدد من المقامات والمزارات مثل: مقام الحسين، ومقام الخضر (٢٤).

وظف الروائي شخصية الولي الصالح؛ ليصنع المفارقة بين الخيال والواقع، فى إشارة إلى الواقع الغيبي الذي كان سائداً في بلاد فلسطين بداية القرن العشرين، من خلال حضور المقامات والشيوخ والأولياء، إن الإيمان بعالم الولي الصالح الغيبي يعكس ذهنية المجتمع الفلسطيني آنذاك، ويبرر مظاهر الحياة الروحية والنفسية وسلطة الغيب المتمثلة في الأولياء والشيوخ.

يحضر الموروث الشعبي المتصل بالغيب في الرواية من خلال ما يقدمه الولي الصالح من معلومات تتعلق بشخصيات الرواية، وقد أدّى الولي الصالح دوراً مهماً في تحريك الأحداث، والتنبؤ بالغيب وتقديم الإرشادات والتوجيهات في صورة إضاءات وإيماءات خفية.

فـ «صفية» بعد أن مات زوجها «فرحان» غرقاً في البحر، عملت في دكان المنجد «طه»، وقد تحركت في داخلها رغبة أن يكون «طه» زوجاً لها على سنة **الله** ورسوله، ولكنها شعرت بالندم بسبب هذه الرغبة، وسعت إلى طلب الشفاعة من الأولياء الصالحين، فتوجهت

إلى «مقام الحسين» فوقف لها الشيخ المبروك أبو صبحة، وسد الطريق وصاح:

ـ مدد يا ولي **الله** مدد!

نكست رأسها مذعورة، فصرخ:

ـ لا تهربي، باله مشغول بغيرك يا مسكينة.

ـ ماذا أفعل يا سيدي؟!

ـ هو سندك إذا آخاك. (أولاد مزيونة، ٥٥)

المتأمل في هذا الحوار الذي يتخلله السرد، يتبين له أن الولي على اطلاع بالنوايا والأسرار الداخلية للفرد، لقد كان «طه» مشغولاً بحب «نرجس» النورية أو منتظراً الفتاه التى رآها معلمه المغربي المنجد في إحدى غفواته والتي ستصبح في المستقبل زوجاً له، وأنه يقدم النصائح والإرشادات والمقترحات لصفية، كما أنه يردد عبارة «مدد يا ولي **الله** مدد» هذه العبارة تعد أصلاً من أصول الموروث الشعبي للأولياء، وهي تشير إلى أن الولي يطلب المدد والعون والمساندة من قوى أخرى؛ ليعينوه على أداء رسالته، والتنبؤ بما سيحدث في المستقبل.

وعلى الرغم من أن شخصية الولي الصالح من الشخصيات التي تؤدي دوراً ثانوياً في الرواية، فإنها لم تظهر إلا في لقطات محدودة، وظلت صورة الولي تراود الكاتب، ويعمل على استحضارها حين يكون السياق مواتياً، أو يخلق السياق الملائم، في مثل قوله بعد أن عرض جانباً من جوانب شخصية «زانة» الشابة بنت «مطلق» و «مزيونة»، يقول الراوي:

«وعندما سألت صفية الشيخ أبو صبحة عما رأت في المنام،» بكي، وناح، هدأ، واستغفر ربه وقال:

ـ قدرُ **الله**، وما شاء فعل، استعجلتْ مزيونة، لو انتظرت نصف خطوة لذهبتِ معها:

وتطلع إلى السماء، ورفع عصاه، وأخذ يحركها نحو مواقع لا يعرفها إلا هو، وكأنه يَرى ما لا يُرى، يتوقف عند اتجاه معين، ويدمدم، فيما «صفية» مأخوذة مذعورة، نطق الشيخ:

ـ مزيونة تقول الصدق يا صفية، ما زال لك على ظهر الدنيا خطوة، وبعض الخطوة، انتظري حتي تشوفيه.

ـ أشوف مَنْ يا شيخ؟!

– مدد يا ولي **الله** مدد، عندما يطل خذيه إلى صدرك احضنيه تعرفيه (أولاد مزيونة، ص١٢٣) .

استطاع الكاتب الروائي أن يبدع لوحة فنية محكمة التصوير، تنبض بالحركة لا سيما صورة الولي الصالح وهو يرسم بحركاته وأقواله ملامح شخصيته المترعة بالحيوية، ويضئ جانباً من جوانبها، وقد استخدم الأفعال والحركات المعينة التي اتصف بها الأولياء وعُدت ملمحاً جوهرياً من ملامح شخصيتهم مثل: بكي، ناح، تطلع إلى السماء، رفع عصاه، أخذ يحركها، توقف عند اتجاه معين، دمدم. ووظف أيضاً بعض المصطلحات التي تتردد على ألسنة الأولياء مثل: «مدد، ولي الله مدد» «خطوة، بعض خطوة».

عول الكاتب الروائي في نسيجه الروائي على تقنية الاستباقي، وهي: «تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمناً، عن أحداث أو أقوال أو أعمال، سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق» (٢٥).

أما الغاية التي يؤديها الاستباق في الرواية، فهي حمل القارئ على توقّع حادث ما، أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات.. «ولعل أبرز سمة للسرد الاستباق هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما جعل الاستباق حسب «فينريخ» شكلاً من أشكال الانتظار» (٢٦).

إن القدرة على التنبؤ بالغيب تعد تقنية من تقنيات الاستباق ووسيلة من وسائل البناء الروائي، إلى جانب الحوار والسرد الاستباقيين اللذين عملا على إضاءة خبرات جديدة تضاف لمعالم شخصية الولي الصالح، ويهيئان المتلقي للدخول في سرد استباقي ينتمي للمستقبل، فيحدث عنصر التشويق والإثارة.

من الأبعاد التى رسمها الكاتب لشخصية الولي الصالح البعد الديني الممزوج بالبعد السياسي، ذلك أن الولي لديه إيمان جازم بأن أهل هذه الأرض المقدسة سيعودون يوماً إلي ديارهم التي طردهم منها الصهاينة، فحين رفضت «صفية» مغادرة بيتها في المجدل، ورفضت أيضاً الهجرة إلي غزة سنة ١٩٤٨م، لاذت بدارها، وأغلقت عليها بابها، وحاول «طه» أن يقنعها بالرحيل خوفاً عليها من بطش العدو وتنكيله، مستعيناً في ذلك بالشيخ البردويل الذي قرأ عليها سورة الفاتحة؛ ليهدئ من روعها وقال: «كلنا خارجون، وكلنا راجعون، والميت في أيام الكرب عند الله محفوظ ومحظوظ» (أولاد مزيونة، ص ١٢٦).

من يتأمل هذه العبارات يجدها تفتح دلالات ثرة متنوعة، فالمعني المقصود في الظاهر هو معني ديني، أي كلنا خارجون من الدنيا، وإلى الله راجعون، بيد أن ثمة دلالة أخرى خفية هي محاولة إقناع «صفية» بالرحيل عن بلدتها مع الجماعة إلى بلدة أخرى، ولكنه لم يصرح بذلك مباشرة، فظل حديثه فيه مواربة وغموض، غير واضح القصد، وفيه نوع من التنبؤ بالمستقبل، وهي سمة شعبية عرف بها الأولياء الصالحون؛ لأنهم يساعدون

اتباعهم في حل مشكلات حياتهم اليومية البسيطة، فالموت مكتوب على كل الناس، ذلك أن الشيخ البردويل لم تمهله المنية، وقيل: «إنه شهق ومات بمجرد ما لامست قدمه صاجة باب حافلة الصليب الأحمر، المتجهة إلى غزة، وأن أولاده دفنوه على عجل عند مقام سيدنا الحسين» (أولاد مزيونة، ص ١٢٦) .

بذلك تحققت مقولة الشيخ بأن الميت في أيام الكرب عند الله محفوظ ومحظوظ، فنال بذلك شرف الشهادة والدفن فى بلده وبجوار المقام الذي يحمل دلالة الطهارة الدينية والقدسية.

عمد الكاتب الروائي إلى إبراز تعلق الإنسان في المجتمع الفلسطيني بالغيبيات، شأنه في ذلك شأن الإنسان في المجتمعات العربية الأخرى، وقد تجلى ذلك في اللجوء إلى الأولياء وزيارة مقاماتهم والتعلق بها، والتبرك بالصالحين وأصحاب الكرامات: الأحياء منهم والأموات، واتخذ من ذلك وسيلة للحماية، مما قد يتعرض له المرء من أخطار، ودفع العين والحسد والمرض أو التخلص مما يحيق ببعض الشخصيات من كرب جسدي أو نفسي عن طريق الدعاء، «ذلك أن الإنسان ما لبث يتعلق بالحلول الغيبية كلما ازداد ضغط الواقع المؤلم» (٢٧) .

النظرة الفاحصة إلى اختيار عنوان هذا الفصل الموسوم بـ «عن المقامات والأحوال»، يجد أن الروائي قد عمّق من الدلالات التي تتسم بها شخصية الولي الصالح، وما تتصف به من ملامح وسمات شعبية موروثة، فالعنوان هو البوابة التي يلج من خلالها القارئ إلى فضاء النص الروائي، وهو المفتاح الذهبي لما يتضمنه ذلك النص من أفكار ومعان ورؤى.

عمد الكاتب أيضا إلى تصوير ما يتسم به الأولياء في حياتهم اليومية من أفعال وأقوال مثل: «رقصة الولي»، وهى رقصة لها دلالات وإيحاءات غنية، تفصح عما يريد التعبير عنه، إلى جانب ما يبديه من خفة في حركاته المميزة؛ بقصد إثارة مشاعر الخوف والرهبة فى النفوس، فضلاً عن أن دعاء الولي الصالح بالوبال على زهدية»، هو دعاء ينبع من وجدان الانسان الفلسطيني، دعاء مستجاب يجلب لصاحبه الفزع والخوف، وأنه سيتحقق في المستقبل لا محالة، مثل دعائه على «زهديه»: «الله يسخطك!»، «زهديه رايحة النار، يا خسارة!» ودعاء الولي في حد ذاته يجلب الهم والغم والحزن والرعب في نفسها.

حاول الكاتب في أثناء رسمه لملامح شخصية الولي وأبعادها تصوير ما يجري في المجتمع من عادات وتقاليد شعبية منها: ملازمة الولي للمقامات، والعصا التي تعد سمة من سمات الشيخ، وصياح الولي الذي يشبه الهدير، ونغمات الأصوات التي يصدرها الولي،

والتي تثير الخوف والفزع والارتباك، حركات الشيخ، والرقص، ورفع العصا فى الهواء وغرسها في الأرض. يقول الراوي:

«وفي يوم الخميس كالعادة رافقت (زانة) جدتها (صفية) إلى مقام الحسين، وقرأت الفاتحة على روح أبيها وروح جدها، ووزعت التمر والقطين على الأطفال والمحتاجين، ولدى مغادرتهما المقام سد عليهما الطريق الشيخ أبو صبحة، وغرس عصاه في الأرض، وهدر صوته يتردد في المكان:

مدد يا ولي الله مدد.

جفلتْ واختبأتْ وراء جدتها التي ارتبكت هي الأخرى، وبصقت في عبها، وتعوذت من الشيطان الرجيم.

خير يا شيخ، اللهم اجعله خير.

الخير ماشي معكِ.. احفظيه.

الله يحفظنا برحمته يا شيخ.

بنت مطلق؟

أيوه يا سيدي.. بنت مطلق.

ومزيونة رجعت؟

مستورة مع جوزها الراعي.

الشرع شرع، والعرف عرف، البنت تلبس ثوبنا.. ماله ثوبنا يا ناس..؟

وتنبهت الجدة أن زانة منذ عادت تلبس ثياب الجبل، فاستدركت ممتثلة:

حاضر يا سيدنا زانة تلبس الثوب، وتغطي رأسها بالمنديل.

... مقطع ١٤ ذراع.. مدد يا ولّي الله مدد.

قالت العجوز:

المقطع ١٢ ذراع يا شيخ

أنا قلت ثوب بنت مزيونة ١٤ ذراع (أولاد مزيونة، ٧٩، ٨٠) .

تجلت في هذه الفقرة بعض ملامح شخصية الولي وتكوينه، من ترديد لعبارة «مدد يا ولي الله مدد»، وتبين طريقة الحديث التي تتناسب وأسلوب الأولياء الذي يجنح للتكرار الشرع شرع، والعرف عرف؛ لتأكيد مقاصده وتوجيهاته. إلى جانب استعمال «صفية» في

أثناء محاورتها للولي العبارات التي تبدأ بالنداء، لتعظيم شخصية الولي وإظهار الإذعان والخضوع له، مثل: «خير يا شيخ، أيوه يا سيدي، حاضر يا سيدنا».

أشار الكاتب إلى بعض العادات التي يسلكها الناس في المجتمع الفلسطيني والمتصلة بزيارة مقامات الأولياء الصالحين في أيام معينة لا سيما يوم الخميس مثل: توزيع التمر والقطين على الأطفال والمحتاجين، وقراءة الفاتحة على روح الأموات، والتعوذ من الشيطان الرجيم.

يتضح من خلال المشهد الحواري مواقف الشخصيات وآراؤها إزاء الأحداث التى تجري حولها، وقد جاء الحوار بصورة مباشرة أي بملفوظ الشخوص، مع تواجد لخطاب السارد المؤطر كمنظم لسيرورة الحوار، إذ يظهر السارد كمشاهد وموجه لتنقلات الشخوص [٢٨].

يلمس القارئ في هذا المقطع الحواري تعويل الكاتب على استخدام اللغة العامية الموجزة السريعة التي لا تنتظر حتى يستخدم حروف العطف وأدوات الوصل؛ بوصفها من مكونات الحياة الشعبية، إذ غلب على حواره اللهجة الشعبية المعبرة عن طبيعة الشخصية، والمنطق الروائي، وهي لهجة شعبية خضعت للصقل والتهذيب، وتتسم بغنائية لا يمكن تحقيقها في الفصحى، يتحدث بها أشخاص الرواية في طواعية وتلقائية.

إنّ استعمال الكاتب الفلسطيني للهجة الشعبية المحلية في رواياته، يظهر إحساسه الحميمي بأهميّة هذه اللهجة، وقيمتها ودورها في التعبير عن عالم الشخصية بتلقائية وبساطة ووضوح، إذ «تكتسب اللهجة الفلسطينية... أهميّة فنية لقدرتها على تصوير الأداء العفوي للإنسان الفلسطيني، وأهمية اجتماعية لكونها رابطة قوية تجمع أبناء الأرض المحتلة في نبض واحد» [٢٩].

كشف الحوار أيضاً عن نفسية شخصية الولي الصالح ومواقفها، وأضاء جانباً من جوانبها التي تتمحور حول معرفته بأمور الناس اليومية، فهو يبدي درايته بمقياس ما تحتاجه المرأة من قماش لصنع الثوب، ففي حين رأت الجدة أن «زانة» تحتاج إلى (١٢) ذراعاً أصر الولي أبو صبحه على (١٤) ذراعاً. وفي هذا إشارة خفية إلى أن الفتاة تتسم ملامحها الجسمانية بطول القامة، وامتلاء الجسم، إنها «طويلة عفية»، وفي هذا إلماعة إلى ذكاء الشيخ ودرايته بأحوال الناس وزيهم الشعبي، فضلاً عن إدراكه بأن لكل مجتمع ملابسه الخاصة به، فلأهل المدينة زيهم الذي يختلف عن أهل الجبل، إلى جانب حثه على التزام مبدأ الحشمة بضرورة أن تغطى الفتاة رأسها بالمنديل؛ استكمالاً لأمور العفة والحياء.

من يمعن النظر في الملامح التي ترسمها الكاتب للولي الصالح، يكتشف أنه وفق في إخضاع الشخصية الواقعية لخصائص السرد الروائي، وتحويلها إلى شخصية روائية من خلال استخدام التقنيات السردية؛ الأمر الذي يضفي عيها مزيداً من الصدق والواقعية.

وصفوة القول في الشخصية الشعبية إن الروائي الفلسطيني حين يستوحي في بعض أعماله الروائية جانباً من التراث الشعبي، ويضفيه على بعض شخصياته، لا يهدف من وراء ذلك إلى توظيفه فنياً فحسب، وإنما يطمح من وراء تلك الإشارات البسيطة والمتنّوعة التي جسدتها بعض الشخصيات، سواء في أقوالها أم أفعالها أم تصرفاتها وسلوكها، أم في مظهرها الخارجي، إلى تأكيد الطابع الشعبي لهذه الشخصيات، وترسيخ جانب من ثقافتها الشعبية إلى جانب الثقافة الرسمية السائدة في المجتمع الفلسطيني.

ثانياًـ السيرة الشعبية:

تعد السيرة الشعبية لوناً من ألوان التراث، وهي تؤدي دوراً مهماً في التعبير عن تجربة المؤلف الروائية. ويشتمل الموروث الشعبي العربي على مجموعة كبيرة من السير الشعبية أشهرها سيرة بني هلال، وسيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذي يزن، وهذه السير لها أصولها التاريخية، ومعظم أبطالها شخصيات تاريخية واقعية، ولكن القاص الشعبي أضفى عليهم ملامح ملحمية (٣٠).

إن البيئة الفلسطينية غنية بالسير الشعبية التي تتناقلها الأجيال لما لها من أثر خاص في نفوس عامة الناس، إذ يتمثلون بها في حياتهم اليومية لاسيما مواقف أبطال تلك السير. وفي رواية» أولاد مزيونة» عمد الكاتب إلى توظيف سيرة البطل الشعبي في عودته إلى موطنه ودياره بعد الغربة والتجوال والتجواب.

إن سيرة»محمد العابد» ابن سليمان الصالح وعودته من غربته ومنفاه في مخيمات التشرد بلبنان إلى مدينة غزة بعد اتفاقية أوسلو سنة ١٩٩٤م، تثير في ذهن القارئ سيرة بطل السيرة الشعبية وعودته إلى دياره من المنفى، وقد أدى العنوان الفرعي للفصل الأخير من الرواية والموسوم بـ «من سيرة محمد العابد» دوراً مهماً في تعميق رؤية الكاتب الإنسانية، يقول محمد العابد في حوار داخلي يتحدث فيه إلى نفسه، وكأنه يلومها ويعاتبها: «تتوه في المدينة والمدينة خارجة من بطن الموت تبحث عن بهاء تتزين بفقرها تستقبل العائدين بما تيسر من خير وما سكن من شوق ولهفة، وها أنت تقطع الشوارع والأزقة ومآرب المخيمات تحدق في الأشياء في تتسلل خلف الوجوم تبحث في وجوه لم تقابلها من قبل، لا وجه غريب عليك، وكأن كل الناس هنا عائدون، أو كأن العائدين كانوا في غفوة وأفاقوا على فراش هنا» (أولاد مزيونة، ص١٤٧).

يدرك المتلقي من خلال هذا المشهد ما يعتمل داخل شخصية محمد العابد من حزن وألم، ويجد أن ثمة تماثلاً بين شخصية مطلق وشخصية البطل في التغريبة الهلالية، فكلاهما تغرب، ولاقى من المعاناة والألم ما لاقى، فالتغريبة تعني التغرّب، بمعنى مفارقة الوطن

الأصل مع ما تحمله مفارقة الوطن من معاناة وغربة، وعالم التغريبة لا يعني سوى الحزن والبكاء والدم، وذلك لسبب واحد يعود إلى كون المغتربين، يفعلون ذلك بهدف ضمان العيش والاستقرار [٣١].

بيد أن الكاتب الروائي لم يوظف السيرة الشعبية الهلالية كما هي، وإنما أعاد إنتاجها من جديد، إنه يطوعها وفق تجربته ورؤيته، إذ يدرك المتلقي أن ثمة مفارقة بين السيرة الشعبية الهلالية، وبين السيرة الشعبية في هذه الرواية، فإذا كانت عودة البطل في السيرة الشعبية الهلالية «ذياب بن غانم»؛ ليقود الفرسان، ويحقق النصر على أعدائه [٣٢]، فإن «محمد العابد» عاد إلى الوطن في ظل المحتل الصهيوني، عاد بوصفه شرطياً لحماية السلام حسب اتفاقية أوسلو يحمل رقماً وطنياً منحه إياه جندي من الطرف الآخر، ولم يعد ذلك الفدائي في قواعد العرقوب وعين الحلوة، حتى إن اسمه الحركي تغير وصار صاحب اسم أليف. وقد عبر الكاتب عن هذه المفارقة الحادة تعبيراً صادقاً موظفاً أسلوب السخرية السوداء النابعة من قسوة الواقع ومرارته، لاسيما حين يصف لحظة اللقاء الأول بين «محمد العابد» الفدائي العائد إلى أرض الوطن بعد اتفاق أوسلو والجندي الإسرائيلي على معبر رفح في حوار درامي مثير:

– أخلا وسخلا، الاسم رباعيا من فضلك

– محمد العابد سليمان الصالح

– مكان وتاريخ الولادة؟

– مخيم عين الحلوة صيدا ١٩٤٨

– البلد القادم منه؟

– كل البلاد.

– العمل السابق؟

– العمل السابق واللاحق فدائي

– أنت هنا شرطي لحماية عملية السلام حسب الاتفاقية..

اخلا وسخلا. اعبر (أولاد مزيونة، ص١٥٠).

وعلى الرغم من هذه المفارقة الحادة، فإنها ترمز إلى أن الشعب الفلسطيني مهما تغرب وعاش في المنافي وجاب أرجاء الأرض لا بد له أن يعود إلى وطنه، فأمل العودة بات حياً متجذراً في النفوس لا يزال باقياً متقداً في الصدور، إنها تبشر بالعودة إلى الوطن أمل كل غريب ولاجئ مشرد، بداية العودة، وأن الغريب في المنافي لن ينسى الوطن، وأن له حقاً في هذا الوطن.

وفي مكنة القارئ أن يُعدّ حياة الراعي سليمان الصالح الزوج الثاني لمزيونة، وما مر به من أحداث، وما لاقاه في غربته من متاعب وأهوال على يد أعدائه، واستشهاده لوناً من ألوان السيرة الشعبية، فقد حاول الكاتب أن يضفي على ملامح هذه الشخصية وتكوينها مسحة خيالية، جعلتها أقرب ما تكون إلى شخصيات السير الشعبية منها إلى الشخصيات الواقعية، لاسيما عودته إلى أرض الوطن من مخيمات المنفى في لبنان، فقد روت مزيونة أن سليمان الراعي: «باع قطيع الأغنام، ولم يبق له غير بندقيته وفرسه وكلبه الأمين، والتحق بالثوار» (أولاد مزيونة، ص١٦٣) .

خلع الكاتب على فرس سليمان وكلبه ملامح خيالية، فالفرس يرفض الرحيل عن الوطن، ويصر على العودة إلى الجبل، حيث عاش مع صاحبه سليمان تقول الجدة «مزيونة» مخاطبة حفيدها محمد العابد:

«وعندما شارف الركب نهاية الوادي، حرن الفرس، ودق قائميه الخلفيتين بالأرض، ولم يتقدم خطوة، هبط جدكَ، وقبّل غرة الفرس (٣٣) ، وبكى، فبكى الفرس، شب الفرس في الهواء، وانطلق باتجاه الجبل، وانطلق في إثره الكلب، يطلق عواءً كالنواح، قال جدك وقد أُسقط في يده:

– اختلفت الريح على الأصيل» (أولاد مزيونة، ص١٦٣) .

رفض سليمان الصالح حياة الغربة والتشرد في مخيمات بلبنان بعد أن تحول إلى لاجئ، وغاب عن الوطن ولم يعد إليه، هنا يتدخل الخيال الشعبي؛ لينسج عودة سليمان الصالح إلى وطنه في الجبل، برفقة الفرس والكلب وليصور استشهاده على يد الصهاينة، مستثمراً في ذلك قالب الحكاية كتقنية يصب فيه معانيه وأفكاره:

«... وقيل عن شيخ اعتزل الخلق، وأقام في عب تينة في سفح الجبل، وأن الفرس مر به وعلى ظهره سيدنا الخضر، لكن جميع الروايات أجمعت أن حراس المستوطنة التي أقيمت على رأس الجبل أطلقوا عليه وابلاً من الرصاص وأردوه قتيلاً عند باب المغارة، وأن الكلب بقي عند باب المغارة حتى شاخ، وابيض شعره، ولم يُؤكّد أحد من الناس موت الكلب» (أولاد مزيونة، ص١٦٥– ١٦٦) .

حاول الكاتب في هذا النص أن يضفي على هذه السيرة دلالات وإيحاءات مستمدة من التراث الديني متمثلة في قصة أصحاب الكهف الذين دفنوا في مغارة في الجبل، لاسيما حكاية الكلب الرابض أمام الكهف في قوله تعالى: ﴿**وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد**﴾ (الكهف: ١٨) ، وهذه الإشارة الدينية تمنح السيرة الشعبية هالة من التقديس والطهارة والنقاء، وتومئ الى الوفاء والإخلاص، لا سيما أن الكلب– رمز ذلك الوفاء– ما زال حياً بعد هذه المدة، ولم يغادر باب المغارة.

حملت السيرة الشعبية في هذه الرواية طاقات دلالية رحبة، فهي ترمز إلى تعلق الإنسان الفلسطيني ومعه حيواناته الأليفة بوطنه، وأنه سيعود إلى هذا الوطن، ويدفن في سفوح جباله كما عاد سليمان الصالح وفرسه وكلبه، وأن هذه الفكرة ستظل حية في نفوسهم.

حاول الكاتب هنا أن يصنع أسطورة عودة الفلسطيني من المنفى من خلال الجمع بين المتقابلين؛ ليتيح للمتلقي فرصة تفسير هذا التقابل ورموزه، إنه يهدف إلى تعميق الإحساس بعودة الفلسطينيين من منافيهم برغم ما يتعرضون له في الوطن من آلام ومجازر وأهوال ومتاعب.

كشفت هذه السيرة عن استيعاب المؤلف استيعاباً حقيقياً للأبعاد التراثية لشخصية البطل العائد من المنفى في السيرة الشعبية، وعبرت عن رغبة جادة في توظيفها تعبيرياً؛ لتنقل بعض أبعاد تجربته المعاصرة، وتوثق صلته بالتراث الشعبي وشخصياته الغنية بالطاقات الإيحائية.

المتأمل في طبيعة السرد الذي وظفه الكاتب في هذه السيرة يجده مطبوعاً بطابع السرد الشعبي سواء على مستوى اللغة أم الصوت السردي، فحضور اللغة اليومية يجلّي البعد الشعبي الذي يلتقي ولغة التغريبة في حكيها عن اللغة الخاصة بما فيها من أبعاد فلاحية ورعوية متميزة، إلى جانب توظيف تقنية التقطيع السردي والانتقال الزمني، بمعنى أن أحداث سيرة الراعي سليمان لم تأت متسلسلة متتابعة، وإنما جاءت متناثرة في غير مكان في الرواية؛ الأمر الذي جعل لملمتها من جديد لتكون متكاملة يحقق عنصر التشويق والإثارة.

ومن التقنيات الفنية التي اتكأ الكاتب عليها في سرده لأحداث السيرة الشعبية أسلوب تناسل الحكاية: أي أن الحكاية تتناسل عنها حكايات أخرى وهكذا، فحكاية «محمد العابد» تناسلت عنها حكايات عدة مثل: حكاية الراعي سليمان الصالح، وحكاية مزيونة وزوجها سليمان الصالح والخاتم، وحكاية الفتاة «زينة الصالح»، التي كانت ضحية مجزرة مخيم «صبرا» في لبنان، وحكاية الثائر «خضر أبو العلا» رفيق سليمان الصالح في الثورة، وحكاية الفرس والكلب، وحكاية «صفية»، وغيرها من الحكايات، وهي في مجملها حكايات من إبداع الكاتب وخلقه، عمد إلى تشكيلها بأسلوبه الخاص في سرد روائي مبدع، وتوظيف مثل هذا التقنية الفنية في معمار الرواية الهندسي أكسب الرواية أبعاداً جديدة؛ فأصبحت أكثر عمقاً وحيوية وثراء، وتفتحت على آفاق رحبة من التأويل.

وفي مكنة المتلقي المتفحص أن يعد الرواية برمتها سيرة شعبية لإحدى الأسر الفلسطينية في الوطن، وقد جعل الكاتب من «مزيونة» بطلاً شعبياً، إذ أنجبت جيلاً من

الأحفاد: أولاداً وبناتاً ملأوا الوطن أبناء وأحفاداً، فلم تكن عائلة العسقلاني سوى عائلة فلسطينية عانت النفي والتشرد واللجوء والاستشهاد في سبيل الوطن، وهي عائلة «عشاق فرخوا أولاد مثل القمر» (أولاد مزيونة، ص ١٧٠) .

من حق المتلقي أيضاً أن يعدّ هذه الرواية سيرة شعبية لكل فلسطين: أرضاً وشعباً، في غربته وكفاحه ونضاله من أجل نيل الحرية والاستقلال، وفي عودته إلى أرض الوطن، إذ شكلت الرواية «في مجملها سيرة ملحمية لأشد الفترات تعقيداً وإرباكا في حياة الفلسطينيين» (٣٤) ، كما إنها– على حد وصف كاتبها نفسه – تشكل التغريبة الفلسطينية(٣٥) ولكنها تظل تغريبة ذات طعم ولون خاص، ذلك أنها تلونت برؤية الكاتب وتجربته، رؤية أفادت من «التاريخ والسياسة والموروث والفلكلور الفلسطيني والخرافة المتداولة والسير الشعبية والذاتية والصراع على الأرض والهوية والأحداث الدراماتيكية التي مرت بها الحالة الفلسطينية على امتداد القرن المنصرم» (٣٦) ، فإذا كان الراعي سليمان الصالح قد غادر وطنه، ونزح إلى مخيمات اللجوء في لبنان، فإنه عاد ليدفن في بطن إحدى مغارات جبال شفا عمرو في وطنه، في حين لم يتمكن حفيده «محمد العابد» من العودة إلى وطنه، حيث دُفن جده «سليمان»، وبدلاً من ذلك عاد إلى مكان قصيّ من الوطن، وهو مدينة غزة، وكذلك الحال مع «طه» الذي توجه مهاجراً جنوباً إلى غزة، وهاجر آخرون إلى يافا وحيفا، ولكنَّ أياً منهم لم يعد إلى مسقط رأسه «المجدل»أو الجبل؛ لأن العودة الحقيقية من وجهة نظر الكاتب هي العودة إلى الوطن الأم إلى «عسقلان»، كما جاء على لسان مزيونة:

«لا عودة أصدق من عودة سليمان»، وقالت في موضع آخر وهي توصي حفيدها محمد العابد: «إذا عدت يا محمد لا ترض بأقل من تراب جدك»، (أولاد مزيونة، ص١٤٨) ، وهذا ما يطمح الكاتب إلى تحقيقه من خلال روايته، إن لم يكن في الواقع، فلتظل أمنية عساها تتحقق في المستقبل.

ثالثاً- الحكاية الشعبية:

تعد الحكاية الشعبية مصدراً خصباً من مصادر التراث الشعبي، يعكس الكاتب من خلالها دلالات رمزية وإيحائية ومعاني غنية بتراثها الشفوي من إبداعات أدبية شعبية، وهي حكاية من صنع المؤلف، تستمد مادتها من الواقع، وأضيفت إليها دلالات من الخيال الشعبي، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة أو شخوص (٣٧) .

من يتأمل استخدام الكاتب للحكاية الشعبية، يكتشف أن الحياة الواقعية التي عاشها الشعب الفلسطيني: سياسياً واجتماعياً بارزة فيه بشكل واضح، في جو واقعي معروف الزمان والمكان.

من الحكايات الشعبية التي أوردها الكاتب واستقى مادتها الأصلية «الهيولي» من حكايات شعبية تراثية، وكان للخيال الشعبي نصيب وافر في بنائها حكايةُ «مطلق والضبع» يقول الراوي:

«قيل إن ضبعاً خرج عليه في أحد الوديان، وأخذ يدور من حوله، وأنه أخذ يقدح شرر قداحته ويقرأ ما يحضره من القرآن، فيهرب الوحش حتى ذاب حجر القداحة، ونفد الشرر، رشقه الضبع وضبعه، فهام خلف الوحش يتردد صوته بين جنبات الوادي، وفجأة انشقت العتمة عن امرأة تناولت حجراً وشجت رأسه، وفصدت الدم الخبيث بفمها، وقذفته على الأرض، فوقع نصف مخدر ونصف نائم، فحملته إلى دارها، وسهرت عند رأسه حتى انبلج الفجر، واختفى الوحش، عندما أفاق رأى امرأة مثل القمر، تمسح عرقه، وتتلو آيات بيّنات وتبكي، وقيل في النوم زاره وجه ملاك فصحا على وجه ملاك، وقيل أن اسمها ظل يتردد في صدره وهو في لوثة المضبوع، وأن أول ما نطق سأل:

– مزيونة أنتِ؟

أومأت بالإيجاب، وغسلت وجهه بماء عينيها، قال:

– ديْنُكِ في رقبتي.

– أنتَ رَجُلِي.. (أولاد مزيونة، ص ٤٠)

عولت هذه الحكاية في بنائها على الخيال الشعبي؛ لتبرز العلاقة التي ربطت بين «مزيونة» و «مطلق»»، وهي حكاية شعبية من نسج خيال الوجدان الشعبي، وأن لهذه الحكاية الشعبية أصلاً من التراث الشعبي في غير بلد عربي، وقد ورد مثلها تحت عنوان: حكاية الضبع والعروس (٣٨).

ويبدو أن الكاتب استعان بالحكاية الخرافية؛ لتصوير الواقع والتعبير عن الراهن المعيش، وأنه في تعامله مع الحكاية الخرافية، لم يقلد التراث أو ينسخه، ولم يطابقه، وإنما كتب نصاً جديداً، حاور فيه النص القديم وتجاوزه، وامتلك رؤية خاصة، تنبع من ضرورات الواقع.

لم يقف الكاتب عند أصل الحكاية الخرافية ومرجعيتها التي ملخصها في التراث الشعبي: أن الضبع يخدع فريسته الإنسان، بأن يضربه بذيله «فيضبعه»، فيشرع يجري وراءه إلى مغارة في جبل، أو إلى واد عميق، وهناك يفترسه، «في حين أن مزيونة تمكنت من إنقاذ مطلق قبل أن يصل إلى المغارة، فلم ينجح الضبع في افتراسه، ويكافئها مطلق بالزواج منها»، إنها حكاية مسرودة بطريقة مغايرة قليلاً للحكاية الأصلية، على مستوى

الشخصيات والنهاية، ومحملة بالدلالات والرموز، على مستوى السارد «طه»، وعلى مستوى الشخوص، وعلى مستوى الوحدات السردية.

ويمكن للمتلقي أن يستنتج مما سبق أن الكاتب أجرى تغييراً على الحكاية الأصلية، على مستوى الشخوص، وعلى مستوى الأحداث، وأن هذا التغيير أدى إلى إنتاج دلالة مفارقة لدلالة الحكاية الأصلية، وموافقة لطبيعة الواقع الذي ترصده الرواية.

القراءة الفاحصة لحكاية «الضبع ومطلق»، تهدي إلى القول بأن بنية هذه الحكاية الشعبية جاءت مطابقة لبني الحكايات الشعبية التي تتألف عادة من وحدات سردية ثلاث هي: [٣٩]

- مرحلة ما قبل التدمير، ويمثلها «مطلق»، ثم بدء ظهور قوى التدمير ممثلة بالضبع الذي يعترض «مطلق»، وهو في طريقه إلى أهله.
- هيمنة قوى التدمير، ممثلة باختطاف الضبع لـ «مطلق»، وإجباره على اتباعه إلى المغارة.
- ظهور المساعد، وهي «مزيونة»، وإنقاذ مطلق من خدعة الضبع وانتصاره عليه.

حقق توظيف الحكاية الشعبية في الرواية أغراضاً فنية منها: الابتعاد عن التقريرية والمباشرة إلى جانب النأي عن الإطالة والسرد الممل، باعتبار أن الحكاية الشعبية تتميز بكثافتها، وقلّة شخصياتها [٤٠].

وإذا كان «فلاديمير بروب» قد حدد وظائف الشخصيات في الحكاية الخرافية بإحدى وثلاثين وظيفة، تبدأ بوظيفة الغياب، وتنتهي بوظيفة الزواج [٤١]، فإن حكاية «الضبع ومطلق» قد حققت عدداً من تلك الوظائف، فقد بدأت بغياب «مطلق» عن أهله ومغامراته في غير بلد داخل فلسطين وخارجها، إلى جانب خداع الضبع له، واستسلامه له، ثم حصوله على مساعدة مزيونة، وانتهاء بزواجه منها، إنه بتوظيفه هذه الحكاية الخرافية التي جاءت منسجمة مع بنية النسيج العام للرواية يكون قد تجاوز البعد الذاتي المحلي إلى البعد الإنساني العام.

وقد يستقي الكاتب حكاياته الشعبية من واقع الشخصية وظروفها، أو يصنع حكاية تناسب رؤيته وموقفه، ومن تلك الحكايات الشعبية ما قصّه المنجد المغربي لـ «طه»، إذ يقول:

«وحدثه العجوز عن الفتى الذي قابل صبية عند البئر في أكناف مقام الخضر، قدمت له الجرة، فارتوى وملأت طاس البئر، وسقت فرسه الأشهل، وأخذت رأس الفرس تحت أبطها،

وتأملت غرته البيضاء، وحدثت نفسها: «الأصيل يركب الأصيل، لكأنّ أباك من خيول أبي».

وبعد أسبوع رجع الفتى مع جاهة كريمة لخطبة ابنة شيخ عرب السواحرة.. سأل طه مأخوذاً:

– هل صدق حدس الصبية؟!

– فراسة البدوي لا تخيب، وكلام الأكابر محسوب عليهم. وأكمل طه:

– والصبية راغبة؟

– العشق قدر، والقلب يسبق اللسان بلغة لا ينطق بها لسان البشر (أولاد مزيونة، ص٢٩، ٣٠) .

أضفى الكاتب على هذه الحكاية الشعبية طابعاً محلياً بحتاً، وجعلها منسجمة مع سياق الرواية وبنائها، والحالة النفسية لشخصية «طه» العاشق الوله الذي كان يبحث عما يخفف عنه وقدة الشوق والحنين والعشق، ويبحث عن محبوبة فقدها، وقد دفعته هذه الحكاية إلى أن يبدع في عمله كمنجد، ويحلم في قرب تحقق مثل هذه الحكاية على صعيد حياته الذاتية الواقعية، يقول الراوي:

«انكب طه يركب الحلم، ورسم الفتى هلالاً، والصبية نجماً بكراً ترقد في حضن الهلال وصار اللحاف في جبل الخليل حكاية» (أولاد مزيونة، ٣٠) .

رابعاً- التعبيرات والعادات الشعبية:

من المعطيات التراثية التي كانت حاضرة بشكل لافت في أنسجة الخطاب الروائي الأمثال والألفاظُ والتعبيرات الشعبية الدارجة التي حظيت بعناية الكاتب الروائي واهتمامه والعادات والتقاليد؛ لارتباطها العميق بالوجدان الفلسطيني من جهة، ولإدراك المؤلف لقيمتها الأدبية؛ بوصفها رافداً تراثياً زاخراً بالغنى الإنساني من جهة أخرى؛ الأمر الذي جعلها ذات جذور موروثة راسخة، تربط الفلسطيني بماضيه وحاضره ومستقبله، وتعطي الرواية طعماً ومذاقاً جديداً.

يمثل استخدام الألفاظ والتعبيرات الشعبية الدارجة التي تعيش في وجدان الشعب، وتكوِّن مجمل حياته الخاصة تخليداً وتجذيراً للناس الذين يستخدمونها فوق أرضهم المغتصبة، وإن تمسكهم بها يعد معادلاً لتمسكهم بموطنهم ودورهم وبحرهم في وجه محاولات اقتلاعهم، فهي الإطار الذي يحكم حياة هؤلاء الناس اليومية، وبالتالي وجودهم الحياتي مثلما هي الألفاظ الإطار الذي يحكم علاقات الرواية الغنية [٤٢] .

إن حضور التعبيرات والألفاظ الشعبية في ثنايا الرواية، أمر لافت للمتلقي، إذ شغلت حيزاً واسعاً في أنسجة الخطاب الروائي، منها ما جاء على ألسنة شخصيات الرواية، ومنها ما جاء على لسان الراوي، وقد نوّع الكاتب فيها، حتى غدت جزءاً من السياق الروائي مثل:

«مزيونة في الاسم وفي الكسم مزيونة» (ص٣٨) ، «غاب مطلق وجاب» (ص٣٨) ، «الأب من ربّى وعلم» (ص٤٤) ، «الدابة تحمل خرجين واحد فيه همك، وواحد فيه دمك» (ص٦٢) ، «شاعر فرفور وذنبه مغفور[٤٣]» (ص٦٦) ، «أبوها من بلد رجالها لا يعرفون قيمة نسوانها» (ص٦٦) ، «كلنا أولاد حوا وآدم» (ص٦٧) ، «نجمته ضاوية في السما منذ يومين» (ص٦٨) ، وغيرها.

يدل توظيف هذه المصطلحات الشعبية في سياق الرواية على قدرة الكاتب الفائقة في اختيار التعبير الذي يتفجر عنه الموقف، فالعلاقة بين الموقف والتعبير علاقة تماهٍ لا انفصام فيها، ويجيء ذكر الألفاظ والتعابير والكتابات الشعبية أيضاً للتعبير عن موقف نفسي لقائله، ومن ثم فكل ذلك يؤازر الشخصية في التعبير عما يختلج داخلها، وحتى ما تنوي أن تفعله، وقد عكست هذه التعابير مهنة الشخصية التي يمتهنها وطموحاتها، مثال:

«صدق من قال من لا يركب النول من أولها يطرده النول ويتحسر طول العمر، الدنيا ضيقة يا ولدي: لا كَرْم تنام في ظل شجراته، ولا طرش تسرح به وتكسب غنماته» (أولاد مزيونة، ص١١٣) .

قيلت هذه العبارة لطه عندما عزف عن مهنة النسيج، وفضّل عليها مهنة التنجيد، وهي تشي بعدم قناعة الأم بمهنة التنجيد؛ لأنها حرفة وضيعة من شأن نساء المجدل، يستصغرها الرجال، في حين أن مهنة النول مهنة عريقة في الأسرة، ورثتها أباً عن جد، وهي تمثل هوية الإنسان وشخصيته وتراثه، وقد عبرت عن عدم رضاها بتعبير شعبي دارج امتزجت فيه الحسرة بالسخرية المرة فقالت:

«.. غبتْ ورجعتْ منجد يا طه» (أولاد مزيونة، ص٦٤) .

وهكذا تغدو العلاقة بين التعابير الشعبية الدارجة والرواية ليست مجرد علاقة ساكنة، وإنما هي علاقة مولدة فاعلة إبداعية تجلو ما هو حي إيجابي في التراث، وتوفر شكلاً للرواية، وأداة فحص فاعلة للحاضر أولاً وللماضي ثانياً.

حفلت رواية «أولاد مزيونة» أيضاً بكثير من الاستخدامات اللغوية الخاصة بحرفتي النسيج والتنجيد، وفي مكنة القارئ أن يجمع الألفاظ والمصطلحات الشعبية التي تدور في حقل دلالي واحد وتنتمي إلى حرفة واحدة مثل: حرفة النسيج التي استخدمها الإنسان الفلسطيني لا سيما المواطن المجدلاوي الذي اشتهرت مدينته بصناعة النسيج، وعمل في

مهنة النسيج والنول، ومن الألفاظ التي تتصل بمهنة النسيج، : «خيوط السدا [٤٤]، الترسكة، المكوك الخيوط، الدف، جمع اللحمة مع السداة، النفس، الرقعة، ركب النول، المقاطع، صباغة حواشي الحرير، تركيب نيلة الأرضية، الصبغة، لف المواسير، نَويّل، مقطع، ذراع، المطواة، المدية، جورة النول»، وغير ذلك مما يصعب إحصاؤه من لغة أصحاب هذه الحرفة.

ومن أسماء الثياب الشعبية: «الجنة والنار، الجلجلي، البلتاجي، الحواشي، ومن أنواع الخيوط التي تستخدم في النسيج: الحرير الصناعي، حرير الدودة، الغزل والنسيج والخيوط، المحالج، ومن أدوات صناعة النسيج: الدولاب [٤٥] ، الجاغ، أعواد السداة، لف المدية، تعليق الطبة في الرقبة». ومن ألفاظ حرفة التنجيد مثل: «القوس والمدقة، والكشتبان، الوتر، ندف، اللحاف، الطاووس، وجه اللحاف، الغرز والقطب، الأطلس، أقمشة وخيوط وأقطان، فرشة» [٤٦] .

إن هذه الألفاظ الشعبية التي تنتمي إلى حرفتي النسيج والتنجيد لم ترد في صورة مفردة معزولة مغلقة عن سياق النص الروائي، وإنما جاءت منسجمة متماهية مع النسيج اللغوي للرواية، يدرك القارئ معناها من خلال السياق الذي وردت فيه، ولا يشعر بغرابتها ونشوزها؛ وإنما يتعرف إلى دلالاتها من خلال وجودها في سياق روائي منسجم؛ الأمر الذي لا يحتاج إلى تدخل الروائي؛ ليشرح هذه الدوال في الهامش.

لقد وظف القاص هذه الألفاظ الشعبية؛ لينقل صورة دقيقة للبيئة التي احتضنت أحداث الرواية؛ ولتلعب دور الرمز، ولتضفي على أجواء الرواية محليةً أرادها الكاتب أن تتوازي مع تصويره لتطور الحياة الفلسطينية وتجددها، ومن خلال هذا التوازي نجح الكاتب في معالجة قضايا محلية وإنسانية دون اللجوء إلي المباشرة في وصف البيئة أو الموروث الشعبي.

ولعل سر اهتمام الكاتب بحرفتي النسيج والتنجيد الشعبيتين يعود إلى البيئة المحلية التي نشأ فيها في المجدل، فهي مسقط رأسه، وإليها ينتمي، وقد اشتهرت هذه المدينة من بين مدن فلسطين بهذا اللون من المهن، وبرع سكانها فيها، وتفوقوا؛ ولهذا برز أثر البيئة في أدبه ورواياته، فجاءت كتاباته انعكاساً صادقاً للبيئة المحلية الاجتماعية والاقتصادية التي مازالت تحتفظ بموروثها من هذه المهن الشعبية [٤٧] .

ولما كانت الألفاظ والتعبيرات الشعبية والكنايات المعروفة بين الناس في أحاديثهم اليومية تعد فرعاً من فروع الأدب الشعبي، فإنها في الغالب تتسم بغزارة المعاني، ولطف الكناية والتشبيه وواقعية الصور البلاغية، وهي ذات تراكيب مكثفة وجمل يغلب عليها الإيجاز والطرافة.

.وتصوير الانفعالات النفسية التي قد يعجز الكلام العادي عن تصويرها، إنها الأم الفلسطينية ببساطتها وعفويتها وعمقها أيضاً، وهي رمز التشبث بالأرض، والانتماء إليها.

وفي مكان آخر يرد المثل على لسان «زهدية» التي أشاعت كثيراً من الروايات الكاذبة المغرضة عن «مزيونة» وأصلها، من منطلق الغيرة منها، فعندما وجدت صداً ورفضاً من شخصيات الرواية لما تروّجه من أكاذيب، جاءت بهذا المثل؛ بوصفه ردة فعل إزاء تلك المعارضة، وإثباتاً على صدق ما ذهبت إليه، قال إبراهيم زوجها:

– اسكتي كله من لسانك الفالت، وقصصك الماسخة.

– أنا إيش خصني، كلام الناس، وما في دخان من غير نار (أولاد مزيونة، ص٤٦) .

جاء هذا المثل ليكشف عن الحقيقة النفسية لشخصية «زهدية»، هذه الحقيقة هي «الغيرة» التي أعمت بصيرتها، وهي من أقوى الأمراض الاجتماعية التي تشيع في المجتمعات البشرية لاسيما الريفية منها، ولها تأثيرها المباشر في حياة الفرد، لما تخلفه من مشكلات عائلية تعصف بالحياة الأسرية، «فالغيرة عنف تستبد بالإنسان تعمي بصره وبصيرته، فلا يرى ما حوله، ولا يقدر ظروفه وظروف غيره، ولا ينظر في العواقب» (٤٨) .

فقد أطلقت زهدية لسانها في أن مزيونة زوجة مطلق في الأصل جنية سحرت نفسها على صورة امرأة جميلة فوقع مطلق في هواها، وتعلقت به، وعندما مات مطلق بطل السحر ورجعت لصورتها الجنية، وهبطت إلى الأرض السابعة في مملكة الجن؛ الأمر الذي جعل أم مطلق تسخر من كيدها وغيرتها قائلة: «راحت المزيونة، وبقيت المكيودة، كيدهن عظيم» (أولاد مزيونة، ص٧١) .

إن توظيف الكاتب لمثل هذه الأمثال الشعبية، جاء في صورة «حيلة فنية يصل من خلالها الروائي إلى المضمون الذي يريده، دون أن يتدخل بشكل مباشر، وبذلك يكون مكملاً لحوار الشخصية» (٤٩) .

مزج الكاتب المثل الشعبي السالف بنصوص دينية استلهمها من القرآن الكريم من قوله عز وجل:]إن كيدكن عظيم [(يوسف: ٢٨) ، يلحظ القارئ أن الكاتب قد نقل المثل كما يجري على ألسنة العامة في المجتمع، واستخدمه في سياق يناسب الموقف الروائي، إذ نقل الضمير من «كيدكن» إلى «كيدهن»، وهذا التحوير ينسجم مع واقع الشخصية ورؤيتها، ويعكس الملامح النفسية للمرأة في عاطفتها تجاه بنات جنسها والغيرة شيء طبعي بالنسبة للمرأة، ويتلاءم مع نفسيتها، فالمرأة كثيرة الكيد واسعة الحيلة (٥٠) تميل إلى استخدام أساليب الكيد والمراوغة

يكتشف المتلقي أن الكاتب لم يعبر عن المعنى المقصود تعبيراً مباشراً، وإنما استخدم الانزياحات اللغوية ذات الدلالات غير المباشرة في التعبير عن رؤيته، وأن هذه الأمثال الشعبية قد عكست من خلال الشخصيات دلالات إيحائية رمزية « فالمزيونة» تحمل دلالة لغوية واضحة هي الجميلة ذات الأخلاق الطيبة، بيد أن الكاتب استخدم اللفظ في إطار نسق «التورية» الذي يحمل معنيين: قريب ومعنى بعيد، ويبدو أن أم إبراهيم قصدت المعنى البعيد وهو أن «المزيونة» هي زوجة مطلق، وأن «المكيودة» هي سلفتها زهدية، وأن هذا الأسلوب البلاغي أثرى المعنى وعمقه، كما أن التعبير حمل إيقاعاً موسيقياً مبنياً على السجع، وتماثل الصيغ الصرفية بين دالة «مزيونة» و «مكيودة»، وهكذا يدرك المتلقي أن الكاتب قد وفق في أن يشحن هذا المثل بالمعنى الجديد الذي يوفره له سياق الرواية.

من يراجع الأمثال التي استخدمها الكاتب، يتبين له أن كثيراً منها من إبداع الكاتب وابتكاره، إذ حاول أن يصب تلك الأمثال في قوالب شعبية؛ تقترب في صياغتها ومضامينها من الأمثال الشعبية، منطلقاً في ذلك من واقع تجربته الإنسانية والموقف الروائي، وهذا ما جعل أمثاله تتسم الشعبية والعفوية والصدق والانسجام مع المواقف والشخصيات ورؤيتهم.

وفي مواطن كثيرة من الرواية عمد الكاتب إلى تصوير الحياة الشعبية الفلسطينية بعاداتها وتقاليدها وأعيادها ومواسمها، لعله يسترجع بذلك مباهج حياة الفلسطيني في ربوع الوطن قبل أن يشردهم الاحتلال، ويبعث في الذاكرة هذه العادات والتقاليد حفاظاً على الهوية، وتمسكاً بالتراث، وقد تقابلت رموز هذه العادات والتقاليد والمواسم ودلالاتها مع واقع الشعب الفلسطيني المعيش؛ لتعمق الإحساس بمرارة الواقع من حصار، وهدم بيوت وقتل وتشريد وتدمير.

تضمنت الرواية كثيراً من العادات والتقاليد الخاصة بالمجتمع الفلسطيني في المناسبات الاجتماعية: كوصف العرس الفلسطيني والزفة، ووصف طقوس الضيافة عند البدو والفلاحين، والجاهة (طلب يد العروس) وفي شرب القهوة، وتوزيع الصدقات على الفقراء والمساكين، وعادات الأخذ بالثأر والاستجارة، وزواج الأقارب، والاحتفال بالأعياد والمواسم الشعبية، وزيارة مقامات الأولياء.

ومن العادات والتقاليد التي أشارت إليها الرواية زفة العريس، وما يتصل بها من حمام العريس، وطلعته، والملابس الشعبية التي يتزين بها كل من الرجال والنساء، ونثر الملح والأرز والقرنفل والفل أمام العريس، يقول الراوي واصفاً عرس حسن بن

مطلق من حسنة ابنة عمه إبراهيم:

«... خرجت الزفة من دار طه، وتوجهت إلى دار العروس يتقدمها طه، الرجال تهندموا بالقنابيز الألاجة (٥١) والروزا (٥٢) البيضاء أو العسكرية، وشدوا الحطات البيضاء تحت العقال، والشباب هدلوا حطاتهم (٥٣) على أكتافهم، تقلدوا بالعقال، ونفلوا غرة الشليش تحت الطواقي، ورقصت زهدية ومزيونة متقابلتين، ونثرت الجدة الملح والأرز، ونثرت زانة القرنفل والفل وزغاريد موصولة لا تنقطع» (أولاد مزيونة، ص٩٠، ٩١) .

تضمّن هذا الوصف جملة من العادات والتقاليد الخاصة بالأفراح في مدينة المجدل، وهي تشكل تعبيراً صادقاً عن روح الجماعة التي تتوارثها جيلاً بعد جيل، وتتضمن أيضاً تلك العادات ما يكشف عن نمط من الفكر الأسطوري الذي يحاول أن يمنع شراً يمكن أن يقع، وفي الوقت ذاته يرتجي خيراً في المستقبل قد يأتي من الغيب، وهو ما تضمنته بعض السلوكات السابقة مثل: رش الملح والأرز ونثر الفل والقرنفل على رؤوس المحتفلين بالعرس.

ولم يَفُت الكاتب أن ينقل صورة وصفية تفصيلية عن مشاركة المرآة في العرس الفلسطيني الشعبي مبرزاً ملابسها وأغانيها ورقصها الشعبي، وقد ساق ذلك في صورة حكاية شعبية، على لسان صفية:

«إن زانة لبست ثوباً جبلياً، وتزينت مثل أميرة، وتوشحت بشال زهري مطرزة حوافه بالأزهار والعصافير، وتحزمت بزنار مطعم بالخرز والبرق، رقصت مع أمها حتى شطح عرقها، ورقصت مع جدتها فدبت في العجوز رياح صبية عفية، وغنت أغانى جبلية لم تعرفها أفراح المجدل من قبل، وأن الطبّالة عجزت عن مواكبة أغانيها، فدارت عجزها بدقات محايدة، وتمتمت معجبة مخذولة: «أميرة، أم جنية هبطت علينا من الغيم! ؟» (أولاد مزيونة، ص٩١).

محور الوصف في هذا المشهد هو هيئة الشخصيات وحالتها، وهذا الوصف لا يعدو كونه رسماً جميلاً للشخصيات النسائية: زانة ومزيونة أم إبراهيم، وقد اتكأ الراوي على الصفات والأحوال التي تجعل الشخصيات في حالة قشيبة وصورة جميلة امتزجت فيها ألوان الملابس وحركات الراقصات، وأصوات الأغاني الجبلية التي عكست جمعيها جو الفرح والغبطة الغامرة للنفوس في هذه الزفة المتألقة حبوراً وغبطة.

إن هذا المشهد الوصفي المسهب لزفة العريس، ينهض على التقاط ما وقعت عليه الرؤية البصرية في حرصها على تصوير حالة الناس الفرحة والمنتشية، وكأنها عدسة

كاميرا تجمع صورة بانورامية للناس، على شكل ثنائيات: الرجال والشباب، والنساء «مزيونة» و «زهدية» تجسد فرحتهم وسعادتهم في الحالتين جميعاً، ولم يأت هذا المشهد استعراضاً لمفردات الواقع المعيش؛ أو ليؤدي وظيفة تزيينية زخرفية منفصلة عن النسيج الروائي، وإنما جاء ليكمل جوانب اللوحة المتكاملة عن عادات المجتمع الفلسطيني بعامة، ويتماهى مع حالة الناس النفسية ونشوتهم وسعادتهم لفرح طال انتظاره بعد عناء وشقاء؛ وليؤدي أيضا وظيفة بنائية في السرد بخلع دلالات إنسانية أعمق على ملامح الشخصيات من الناحية النفسية والاجتماعية، فما زال في قلوب الفلسطينيين متسع للفرح والسعادة والعشق، وهي من أسمى العواطف الإنسانية وأرقها، برغم ما حلّ بهم من مصائب، وما نزل بساحتهم من كوارث، أجلها اغتصاب أرضهم وتشريدهم في المنافي والشتات، ومخيمات اللجوء.

إن توظيف الروائي لكل هذه الأصناف من العادات والتقاليد قد أضفى على الرواية روحاً شعبية ملحمية، كما خلع عليها سمة تاريخية وإيهاماً بالمصداقية (٥٤).

وأخيراً، فإن ما يمكن استخلاصه بإيجاز من هذه النتائج التي خرجت بها الدراسة أن علاقة الروائي غريب عسقلاني بالتراث كانت علاقة وثيقة، فهو ينظر إلي التراث بصفته مصدر إلهام وإيحاء هام، لا غنى عنه. وأن هذه العلاقة لم تكن قائمة علي التقليد والمحاكاة أو إعادة إنتاج التراث كما هو. بل كانت قائمة علي التفاعل العميق معه. وتوظيفه فنياً للتعبير عن تجاربه الروائية الخاصة، وقد اتضح هذا بصورة جلية في تعامله مع معطيات الموروث الشعبي وعناصره المختلفة، التي شكل محور هذا البحث.

لقد كان تعامل الروائي غريب عسقلاني مع النص الشعبي أو استلهام الشخصيات الشعبية، أو المعجم الشعبي يتم بوعي تام، بدءاً من إدراكه لما تزخر به نصوص المأثورات الشعبية من وسائل تعبيرية وإيحائية، لها فعاليتها وقدرتها علي التأثير في وجدان المتلقي، إلي استخدامها استخداماً فنياً له وظيفته وغايته؛ الأمر الذي يشي بفهم الروائي العميق للتراث، وقدرته علي محاورته واستغلال إمكاناته، ولم يكن اختيار الروائي غريب عسقلاني للمعطيات الشعبية التي وظفها في روايته عشوائياً، وإنما كان يخضع لطبيعة رؤيته الذاتية وموقفه الراهن الذي يريد أن يجسده من خلال هذه الموروثات الشعبية. ومن هنا، فإن الكاتب كان يلجأ إلي التحوير والتغيير في النص الذي يستخدمه، أو يضعه في سياق روائي جديد مغاير للسياق الأصلي الذي ورد فيه، أو يحمله دلالة معاصرة مفارقة لدلالته القديمة، إلي غير ذلك من صور التضمين التي يرى الروائي أنها تخدم غرضه في مجال التعبير عن تجربته.

أفادت الرواية في توظيفها معطيات الموروث الشعبي من تقنيات السرد الحديثة لا سيما في جنوحها لتعدد الرواة وخلخلة الزمن وعدم تراتيبه، فضلاً عن استخدام تقنيات الاسترجاع والتذكر والحلم والرؤيا والحوار بنوعيه وتقنية الاستباقي وغيرها، وجاء هذا التوظيف لصالح الإبداع الروائي، من حيث بناء الشخصية الشعبية أو تطور الحدث أو السرد أو خدمة المعنى الكلى للرواية دون أن يقع تحت غواية الموروث الشعبي بوصفة مخزوناً ثقافياً كامناً فى اللاوعي، استفزته الكتابة الروائية، فأخرجه بوعي تام.

أكد الروائي أن لديه التصاقاً وثيقاً بالموروث الشعبي، وأن الموروث الشعبي الفلسطيني مليء بالقيم الخلقية من تمسك بالشرف وحماية العرض، فضلاً عن قيم النضال والكفاح والحرية والعدالة التي يتعين التمسك بها، والمحافظة عليها، والاحتراز من فقدانها في مراحل صراعنا مع عدونا الصهيوني الذي يسعى جاهداً لطمس هويتنا الثقافية، واستلاب معطياتنا من الموروث الشعبي الفلسطيني وانتحالها.

الهوامش:

١. زايد، عشري: عن بناء القصيدة العربية، مكتبة الشباب، ط ٤، القاهرة، ١٩٩٥ م ص ١٣٧

٢. زايد، عشري: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، مجلد ١، عدد١، أكتوبر، ١٩٩٥. ص ٢٠٤.

٣. غريب عسقلاني هو الاسم الأدبي للروائي أما اسمه الحقيقي فهو إبراهيم عبد الجبار الزنط، ولد بمدينة المجدل/ عسقلان بفلسطين بتاريخ ومكان الميلاد: ٤/ ٤/ ١٩٤٨، حاصل على بكالوريوس في الاقتصاد/ جامعة الإسكندرية ١٩٦٩م، ويعمل مدير الإبداع الأدبي بوزارة الثقافة الفلسطينية– غزة، وهو عضو مؤسس في اتحاد كتاب فلسطين في القدس وغزة. كتب الرواية والقصة القصيرة والمقالة الأدبية، ونشر أعماله في الدوريات العربية، وقد ترجمت بعض قصصه القصيرة لعدة لغات، حائز على جائزة القصة القصيرة من جامعة بيت لحم١٩٧٧، وجائزة القصة القصيرة من اتحاد كتاب فلسطين، نشرت حتى الآن تسع روايات، وست مجموعات قصصية.

(www. ahewar. org/ search/ search. asp)

٤. الشامي، حسان، المرأة في الرواية الفلسطينية١٩٦٥– ١٩٨٥ من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨، دمشق ص ٢٣٨

٥. الخليلي، علي: التراث الفلسطيني والطبقات. دار الآداب، بيروت ط١، ١٩٧٧ ص٦.

٦. عبد النبي اصطيف: خيط التراث في نسيج الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، م١٥، ع ٢، ص ١٨٦.

٧. نصار، محمد، أولاد مزيونة والعزف على وتر الحكاية www. amad. ps

٨. مرتاض، عبد الملك، ١٩٩٨، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص. ٨٦

٩. إسماعيل، محمد، «أولاد مزيونة».. رواية تحكي «التغريبة الفلسطينية» برؤية جديدة www. alyaum. com

١٠. الشامي، حسان، المرأة في الرواية الفلسطينية١٩٦٥– ١٩٨٥ من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨، دمشق ص ٢٣٨

١١. السابق، ص ٢٣٨

١٢. الْغُرّة: هي بنت القاتل، وتكون من أجمل بنات عشيرة القاتل، يتم تزويجها عنوه لأهل القتيل فى قضايا الدم، بلا مهر، عندما يعجز أهل القاتل عن دفع الدية؛ وذلك لتلد لهم ولداً

بدل الذى قُتل، وهو زواج غير مكتمل الأركان، وأيضا ينعكس في نفسية الفتاه سلباً، حيث تكون فى بيت القتيل، وأهلها مَنْ قتلوه، وإذا كبر الولد، ربما أخذ الثأر لأبيه من أخواله انظر: (مقارنة موجزة في القضاء) (/http:// www. beer- alsabea. com)

١٣. هفية: رجل تافه، لا أهمية له عند الغير.

١٤. بطّاش: صيغة مبالغة من الفعل (بطش) ، وهي لفظة تدل على القوة والإفساد والقتل.

١٥. الطوشة: ما يحدث بين العائلات من منازعات، فيها الضرب بالعصي والسلاح بأنواعه.

١٦. المبهوظ: الذي أثقلنه الحمل، وعجز عنه وبلغ منه مشقة، فهو مبهوظ.

١٧. شاعر هواوي: يميل إلى التنعم بمتع الشباب، يتنقل في هواه ومشاعره كيف يشاء، لا يستقر على حال.

١٨. الشبرية: نوع من الخناجر.

١٩. زكي، أحمد، الأساطير، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧ م، ص١٧

٢٠. حليفي، شعيب، هوية العلامات، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط ١، ٢٠٠٤، ص، ١١٣، ١١٤.

٢١. الغبانية: تصنع من القطن أو الحرير المزركش أو المقلّم، يشتمل بها عند الخصر بدل الحزام، وتلبس على الروزة، (الزي الشعبي الفلسطيني للرجال)

http:// archive. jordan- explorer. com

٢٢. الغرة: شعر مقدم الرأس، والشليش: تطويل شعر الرأس، وتمشيطه بطريق خاصة، وهو رمز لحيوية الشباب.

٢٣. العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بغداد، : دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٤، ص ٢١

٢٤. يوجد في مدينة المجدل العديد من المقامات من أهمها: مشهد الحسين ين علي رضي الله عنهما، ومشهد الشيخ عوض، وإضافة إلى هذين المقامين الرئيسين، هناك مزارات ثانوية لأناس يعرفهم الناس بصلاحهم وعملهم أهمها: الشيخ برهام في قرية الجورة، والشيخ محمد في وادي النمل، ومزار الشيخة خضرة، والشيخ نور الظلام، والشيخ سعيد والشيخ محمد الأنصاري، والشيخ محمد العجمي، انظر:

www. rnatsheh. com/ palestine/ pal_page .

٢٥. الفيصل، د. سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥، ص١٦٩

٢٦. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ١٣٢– ١٣٣.

٢٧. القبابي، الحسين، الملحمية للرواية العربية المعاصرة. دار الشؤون التعاونية العامة، بغداد ٢٠٠١ ص ١١٠.

٢٨. الموفين، مصطفي، تشكيلات المكونات السردية اللاذقية، دار الحوار ٢٠٠١ ص ١٨٦.

٢٩. حمود، ماجدة: النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات، دار كنعان للدراسات والنشر. دمشق ط١، ١٩٩٢ ص٢٥٥.

٣٠. زايد، عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط١، ١٩٧٨م، ص٢١٠.

٣١. يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦. ص٩٢.

٣٢. النجّار، محمد، مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، نظرياً وتطبيقياً، قضايا وشهادات، مؤسسة عيبال، قبرص، ١٩٩٢، ص ١٤٤.

٣٣. غرة الفرس: بياض في الجبهة.

٣٤. نصار، محمد، أولاد مزيونة والعزف على وتر الحكاية www. amad. ps

٣٥. عسقلاني، غريب، لقاء مع الروائي المبدع غريب عسقلاني، سنة ٢٠٠٩

http:// www. iwffo. org

٣٦. إسماعيل، محمد، «أولاد مزيونة».. رواية تحكي «التغريبة الفلسطينية» برؤية جديدة www. alyaum. com

٣٧. إبراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٩١.

٣٨. وتار، محمد، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دمشق اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٢م.

٣٩. النصير، ياسين، المساحة المختفية، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ص ٥٩.

٤٠. السابق، ص ٦٨.

٤١. بروب، فلاديمير، مورفولوجية الحكاية الشعبية، ترجمة أبو بكر أحمد، باقادر وزميله، النادي الأدبي، جدة ١٩٨٩، ص ٤٢ وما بعدها.

٤٢. الخطيب، محمد، اللغة، الرؤية، مجلة الطريق ٢٤، س٤٩، ١٩٩٠، ص١٨٤.

٤٣. «فرفور وذنبه مغفور»: مثل شعبي يشير إلى أن بعض الناس يحق لهم مالا يحق لغيرهم، مهما أخطئوا تغفر ذنوبهم.

٤٤. خيوط السداة: هي خيوط النسيج تستعمل من الكتان والقطن والصوف والحرير بعد أن تغزل على عود الغزل، (صالحة، محمد، المجدل تاريخ وحضارة، المركز القومي للدارسات والتوثيق، ط١، غزة، ١٩٩٩ ص١٢٠).

٤٥. الدولاب: مصنوع من الخشب على شكل الدراجة الهوائية، له يد تسمى الغزالة، وحين يدور دورته يلف الغزل على مواسير مصنوعة من البوص (صالحة، محمد، المجدل تاريخ وحضارة ص ١١٩).

٤٦. صالحة، محمد، المجدل تاريخ وحضارة، ص١١٩، وقد ذكر المؤلف تفسيراً لعدد كبير من المصطلحات الخاصة بصناعة النسيج، وأجزاء النول اليدوي، وأنواع الأزياء الشعبية، أنظر: ١١٩ – ١٥٥.

٤٧. المجدل: www. rnatsheh. com/ palestine/ pal_page

٤٨. جعفر، محمد، الغيرة، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣

٤٩. الهواري، أحمد، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣م، ص١٠٤، ١٠٥.

٥٠. علامة، أمل، ملامح المرأة في الأمثال الشعبية الفلسطينية، وزارة الثقافة، سلسلة العنقاء ٧، الخليل، ط أولى، ٢٠٠٠، ص ٣٣، ٣٤.

٥١. الالاجة: زي الرجل مصنوع من القطن المقلم أو الحرير، يلبس في الصيف، وهو إنتاج محلي من شغل أهل المجدل (صالحه ص ١٦٩).

٥٢. القنباز: زي الرجل، وهو رداء ضيق من الأعلى، يتسع قليلاً من الأسفل، مشقوق من الأمام، يزم أحد الشقين على الآخر، وله فتحة على الجانبين في أسفل الذيل، (القمباز الفلسطيني، تراث وحضارة) http:// www. usp1. ps

٥٣. الحطة: قطعة من القماش النقي الخفيف جدا الناعم، يختلف طولها وعرضها حسب مقياس الرأس، وتوضع فوق طاقية الرأس، (الزي الشعبي الفلسطيني للرجال)
http:// archive. jordan- expl32orer. com

٥٤. عزام، محمد، فضاء النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٦م، ص١٧٣.

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م.

٢. إسماعيل، محمد، «أولاد مزيونة».. رواية تحكي «التغريبة الفلسطينية» برؤية جديدة www. alyaum. com

٣. بحراوى، حسن، بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٤. بسيسو، عبد الرحمن: استلهام الينبوع. المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين. مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع ط١، ١٩٨٣.

٥. بروب، فلاديمير، مورفولوجية الحكاية الشعبية، ترجمة أبو بكر أحمد، باقادر وزميله، النادي الأدبي، جدة ١٩٨٩.

٦. جعفر، محمد، الغيرة، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م.

٧. حليفي، شعيب، هوية العلامات، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط ١، ٢٠٠٤، ص، ١١٣، ١١٤.

٨. حمدان، عبد الرحيم، اللغة الشعرية وتجلياتها في رواية «البحث عن أزمنة بيضاء» للروائي «غريب عسقلاني»، diwanalarab@gmail. com

٩. حمود، ماجدة: النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات، دار كنعان للدراسات والنشر. دمشق ط١، ١٩٩٢.

١٠. الخطيب، محمد، اللغة، الرؤية، مجلة الطريق ٢٤، س٤٩، ١٩٩٠.

١١. الخليلي، علي: التراث الفلسطيني والطبقات. دار الآداب، بيروت ط١، ١٩٧٧

١٢. زايد، عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط١، ١٩٧٨م،

١٣. زايد، عشري: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، مجلد ١، عدد١، أكتوبر، ١٩٩٥.

١٤. زايد، عشري: عن بناء القصيدة العربية، مكتبة الشباب، ط ٤، القاهرة، ١٩٩٥ م.

١٥. الشامي، حسان، المرأة في الرواية الفلسطينية١٩٦٥– ١٩٨٥ من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨.

١٦. صالحة، محمد، المجدل تاريخ وحضارة، المركز القومي للدارسات والتوثيق، ط١، غزة، ١٩٩٩.

١٧. العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بغداد، : دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٤.

١٨. عبد النبي اصطيف: خيط التراث في نسيج الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، م١٥، ع ٢، ١٩٩٥.

١٩. عزام، محمد، فضاء النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٦م.

٢٠. علامة، أمل، ملامح المرأة في الأمثال الشعبية الفلسطينية، وزارة الثقافة، سلسلة العنقاء ٧، الخليل، ط أولى، ٢٠٠٠.

٢١. غريب، عسقلاني، أولاد مزيونة، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٩.

٢٢. غريب، عسقلاني، سيرة ذاتية، www. ahewar. org/ search/ search. asp

٢٣. غريب، عسقلاني، لقاء مع الروائي المبدع غريب عسقلاني، سنة ٢٠٠٩.

www. iwffo. org

٢٤. الفيصل، د. سمر روحي، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.

٢٥. القبابي، الحسين، الملحمية للرواية العربية المعاصرة. دار الشؤون التعاونية العامة، بغداد ٢٠٠١ .

٢٦. المجدل، www. rnatsheh. com/ palestine/ pal_page

٢٧. مرتاض، عبد الملك،، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨.

٢٨. الموفين، مصطفي، تشكيلات المكونات السردية اللاذقية، دار الحوار ٢٠٠١.

٢٩. النجّار، محمد، مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، نظرياً وتطبيقياً، قضايا وشهادات، مؤسسة عيبال، قبرص، ١٩٩٢.

٣٠. النصير، ياسين: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت١٩٩٥.

٣١. الهواري، أحمد، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣م.

٣٢. وتار، محمد، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دمشق اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م.

٣٣. يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.